

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**NICOLAS SOARES**

**O ÍNTIMO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA:  
A NARRATIVA NO PROCESSO CRIATIVO FOTOGRÁFICO**

**VITÓRIA  
2015**

NICOLAS SOARES

**O ÍNTIMO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA:  
A NARRATIVA NO PROCESSO CRIATIVO FOTOGRÁFICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

VITÓRIA  
2015

**O ÍNTIMO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA:  
A NARRATIVA NO PROCESSO CRIATIVO FOTOGRÁFICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**  
**Orientador**

**Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos**  
**Universidade Federal da Bahia**  
**Membro Titular**

**Prof. Dr. Aparecido José Cirillo**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**  
**Membro Titular**

“Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da morte.”

Roland Barthes

## RESUMO

A dissertação se debruça sobre os aspectos do íntimo como manifestação na produção fotográfica contemporânea. Pretende um esboço do ser – intimidades, cotidianos, páthos; e ainda dos artifícios estéticos da própria fotografia, dentro da sua capacidade técnica e poética. Considera-se que na construção deste repertório fotográfico, uma espécie de narrativa que aproxima fotógrafo-fotografado e posteriormente foto-espectador é formatada mediada pelos acessos à memória. A análise erguida se atém a fotógrafos que registram o outro e estabelecem de alguma maneira um caráter antropológico nessa aproximação. Fotógrafos esses que desde o início do século XX voltaram os olhares para as situações marginais e coloquiais da vida. Por fim, como resultado, apresentam-se conceitos para a leitura desta produção artística fotográfica que desde as primeiras apresentações do corpo nu, por exemplo, tem sido desenvolvida com grande relevância no cenário fotográfico contemporâneo.

Palavras-chave: fotografia contemporânea, íntimo, cotidiano, narrativa, memória.

## **ABSTRACT**

The dissertation focuses on the intimate aspects as manifestation in contemporary photographic production. It is intended an outline of the self -intimate, everyday, páthos; and even the aesthetic artifice of the very photography, within its technical and poetic ability. It is considered that the construction of this photographic repertoire, a kind of narrative that approaches photographer-photographed and subsequently photo-viewer is formatted mediated by memory accesses. The analysis raised is dedicated to photographers who record the other and establish to somehow an anthropological character in this approach. Photographers ones from the early twentieth century that turned their eyes to the marginal and colloquial life situations. Finally, as a result, we present concepts for reading this photographic artistic production that since the first performances of the naked body, for example, it has been developed with great relevance in the contemporary photographic scene.

Keywords: contemporary photography, intimate, everyday, narrative, memory.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia.1 – Jack Pierson, Self Portrait # 25.....	53
Fotografia.2 – Jack Pierson. “ACEITE SUA FRAGILIDADE”.....	55
Fotografia.3 – Pieter Hugo. <i>Selfportrait. There’s a place in hell for me and my friends</i> .....	60
Fotografia.4 – Pieter Hugo. <i>There’s a place in hell for me and my friends</i> . Yasser Booler. ....	64
Fotografia.5 – Alair Gomes. <i>Davi. A new Sentimental Journey</i> .....	72
Fotografia.6 – Alair Gomes. <i>Davi. A new Sentimental Journey</i> .....	73
Fotografia.7 – Alair Gomes. <i>Davi. A new Sentimental Journey</i> .....	75
Fotografia.8 – Rineke Dijkstra. <i>Bullfighters</i> .....	90
Fotografia.9 – Pieter Hugo. <i>Gabazzini Zuo</i> .....	93
Fotografia.10 – Nan Goldin. <i>Nan after being battered. The ballad of sexual dependency</i> .....	96
Fotografia.11 – Miguel Rio Branco. <i>Fotograma de Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno</i> .....	103
Fotografia 12 – Miguel Rio Branco. <i>Fotogramas de Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno</i> .....	104
Fotografia.13 – Untitled.....	113
Fotografia.14 – Sunday Funnies. <i>Immediate Family</i> .....	115

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. A FOTOGRAFIA COMO FRAGMENTO DA LEMBRANÇA .....</b>	<b>20</b>
2.1 MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE HISTÓRIAS: NARRATIVAS.....	20
2.2 LEMBRANÇA: PASSADO, PRESENTE E FUTURO.....	23
2.3 IMAGENS DA LEMBRANÇA E IMAGENS DO MUNDO.....	28
2.4 MEMÓRIAS PESSOAIS E MEMÓRIAS COLETIVAS .....	31
2.5 FOTOGRAFIA: ATUALIZAÇÃO DA LEMBRANÇA.....	34
<b>3. OS ATORES DA FOTOGRAFIA ,,,.....</b>	<b>42</b>
3.1 BUSCA DE SI NO OUTRO: JACK PIERSON E O AUTORRETRATO ALHEIO.....	50
3.2 O INTERIOR DA TUMBA: PIETER HUGO E O DEVANEIO DE MORTE.....	57
3.3 O ESPECTADOR ATIVO: ALAIR GOMES E A NOVA JORNADA SENTIMENTAL.....	65
<b>4. O QUE SE RETRATA .....</b>	<b>78</b>
4.1 O CASO DA FICÇÃO.....	78
4.2 O OBJETO: UM CÔNCAVO-REFLEXO DE SI.....	80
4.3 COMUNHÃO DE SUBJETIVIDADES: NAN GOLDIN E LARRY CLARK.....	83
4.4 RETRATO DAS EVIDÊNCIAS: RINEKE DIJKSTRA, PIETER HUGO E NAN GOLDIN.....	88
4.5 ENTRE SI E OUTREM: A ALTERIDADE.....	96
4.6 O OUTRO, O MESMO: O CASO DA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO.....	99
4.7 A NARRATIVA.....	107



4.8 A POSE.....	117
4.9 O QUE SE RETRATA?.....	119
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>122</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>127</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A pesquisa O ÍNTIMO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA – *a narrativa no processo criativo fotográfico* propõe uma investigação sobre a abordagem do íntimo e os processos criativos na fotografia contemporânea, dentro de contextos que dedicam atenção ao cotidiano, ao trivial, a pessoas quaisquer – de rostos inexpressivos –, numa condição em que lhes é atribuída profundidade psicológica; a casas e quartos, a ações do cotidiano, a evidências do cotidiano, a outros próximos, como a outros distantes e a tantas outras alteridades e seus rostos; a alguma trivialidade da vida que reencontra sobre uma imagem criada a potência poética que permite novos encontros, novos afetos e acessos às temporalidades da memória. O olhar que dedicamos e o juízo que compomos sobre outrem, bem como a figura refletida que notamos no espelho quando nos olhamos é intrinsecamente dependente da consciência que se tem das coisas do mundo: o que se acredita (ou não), as memórias preservadas, as lealdades – impreterivelmente vinculadas aos recontros entre o passado –, o presente e o futuro.

A intimidade é qualidade de eventos recônditos; dos estados de ânimo deitados sobre as coisas do mundo e os sentimentos internos alvoraçados por esta expressão. A intimidade está ligada aos sentimentos de afeto. Nas dimensões desse alastre, em primeira instância pode-se cogitar um *íntimo pessoal*, que abrange as vivências, a história pessoal – a potência do ser como indivíduo. Todavia a *intimidade* é também *relacional* – envolvimento interpessoais que podem ser inferidos ao contato com outra pessoa ou objeto. Contudo esses movimentos de afeto são mediados pelas condições de tempo, espaço e história: pela carga de

memória – de passado, presente e futuro – impregnada e concedida. Em tal caso, a análise da intimidade capturada pela fotografia se detém em duas instâncias: entre o fotógrafo e seu objeto/sujeito fotografado, e, posteriormente, as afinidades possíveis entre a fotografia e o espectador.

A construção da intimidade considerada por esta pesquisa surge a partir das possíveis narrativas autenticadas pela relação dos sujeitos implicados no processo criativo na fotografia contemporânea. A fotografia que aqui se apresenta entende a presença do alheio como seu principal interesse, a existência de uma vontade que se direciona para fora, para o objeto a ser fotografado: o outro, a vida do outro, o corpo do outro, a sexualidade do outro; implica questionar qual é a aproximação real do fotógrafo com este objeto. Mesmo em casos em que o fotógrafo dedica sua atenção à imagem de si, existe uma intenção latente de um encontro efetivo com o outro. Esses mecanismos de transferências são argumentados por Margarida Medeiros em *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Exemplos como Cindy Scherman reforçam como a imagem registrada de si na fotografia argumenta na verdade uma alteridade – pois em seus autorretratos há a construção de personagens burlescos deslocados do cotidiano e redimensionados sob sua ótica. Outro autorretrato como *Nan after being battered*, de Nan Goldin, trabalha com a evidência para aproximar poeticamente o outro (como espectador) de um fato acontecido; um caráter de autópsia e denúncia é favorecido por seu autorretrato, a fim de evidenciar os fatos dessa ocorrência em narrativa.

Sendo assim, o registro não é só contemplativo: o fotógrafo é uma presença, é também um agente vivendo a cena, que se relaciona com as imagens do mundo. Ao

mesmo tempo, o espectador, diante das imagens criadas, é regido por emoções atreladas ao seu repertório de experiências particulares. Desse modo, reconecta a essas imagens devaneios de proximidade com a própria vida, com sua própria lembrança, a fim de novas memórias – uma nostalgia latente, talvez daquilo que não viveu ou recalcou. Susan Sontag em *Ensaio sobre fotografia* reforça o conceito de um *escapismo nostálgico*, ou mesmo, uma *saudade idealizada* por algo vivenciado, ou não vivenciado. O espectador, neste aspecto, age cognitivamente e emocionalmente também sobre a imagem. A fotografia possibilita a seus atores – fotógrafo, retratado e espectador – uma dinâmica do aqui e do alhures, do dentro e do fora, do eu e do outro que não cessa e nem se contorna. No entendimento desse vaivém das relações de intimidade instauradas na fotografia, está a percepção das posições dicotômicas de exterior e interior, sempre móveis e dispostas a se frequentarem. Está também a compreensão de que o sujeito moderno, o sujeito entregue às experiências do contexto social, está à mercê da ambivalência de quanto o meio exterior afeta e completa a dita identidade, assim como cada individualidade interior, num coletivo, soma um todo social.

Por uma dicotomia – das aproximações e distanciamentos –, constroem-se as narrativas existentes nesse processo criativo na fotografia: o cotidiano comum e todas as suas manifestações vulgares sobre a vida. Por esse viés, a arte fotográfica se tornou potente em documentar ou expressar o cotidiano íntimo e tudo aquilo que está dissimulado: as subjetividades, os sofrimentos, os fluxos incoerentes, as pulsões errantes, os corpos que cheiram, envelhecem, deformam, adoecem – meios que incitam as comoções mais íntimas de uma alma individual, os sentimentos internos. E a partir de então, tais sentimentos externalizados, como imagens, são

recebidos e, mais uma vez, internalizados por outros. E, por mais que tais objetos da arte comovam de forma única e individualmente cada receptor, resultam em um todo social e participam da construção de uma memória coletiva ou de um senso comum.

Pode-se pensar que a criação da imagem fotográfica provém do entendimento do *eu* frente ao *entorno*, de uma verdade que passa a não se ater somente à imagem: é um conjunto de relações intrínsecas de seus atores envolvidos. Nos processos contemporâneos, se desloca o posicionamento de relação com a realidade para a mensagem, como propõe Dubois em *O ato fotográfico*: a foto, então, é reveladora de uma verdade *interior* àquilo que se diz ou quer dizer, pressuposta às verdades e demandas dos seus agentes implicados nas etapas de produção e recepção da imagem. Parte, assim, a construção do imaginário fotográfico como realidade fática, fragmento da ação dramática, com um determinado tempo estático silenciado, que delineia o fundamento e a intenção da representação.

A relação dos papéis exercidos pelos atores implicados no processo criativo fotográfico, essas três subjetividades, tencionam meios de identificação, comoção e intimidade. A posição que o fotógrafo ocupa levanta questões ligadas à construção do imaginário de si e do outro. A equação se formula: quando intenta a imagem do outro numa fotografia, este, o fotógrafo, se atenta a si mesmo. O contrário, quando se fotografa a si próprio, é para o outro essa dedicatória. Nessa construção, observa o quanto existe uma busca de si no outro, ou também, poder-se-ia dizer, um encontro de si no o outro. Como exemplo, na série *Self-portraits*, Jack Pierson faz retratos de diferentes garotos, mas se coloca como eles, ou, ao menos, assume a veracidade do impacto desse encontro, ao entender todos eles como um

autorretrato.

A intimidade pretendida na imagem aparece como um enigma, algo encoberto, um anteparo para o real. A superfície é por onde nós, espectadores, nos relacionamos com a imagem. E essa imagem é que interpela e nos solicita certas emoções, posturas, embates, nostalgias reconectadas às memórias pessoais, a fim de outras histórias ocultas ou manifestas do íntimo: nos solicita um estado de ânimo. O retrato pintado da intimidade, agora, é um bem comum. O espectador, frente a essa imagem, se conecta a ela através das suas lembranças, demandas e desejos, e cria sua própria imagem a partir desse anteparo. O íntimo, jogado na esfera pública pelo objeto criado – em forma de imagem – sob os intentos do fotógrafo, é, de certa maneira, tensionado e *re-potencializado* por cada espectador, ao se deparar com o objeto no campo do íntimo mais uma vez – em seu retorno à condição interna e individual.

O espectador está sujeito aos anseios que o conecta cognitivamente e emocionalmente à imagem. Faz a leitura através do contexto em que está inserido, e pelas demandas pessoais que uma fotografia pode lhe rememorar. A foto se coloca como um enigma que o interpela. Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, questiona o posicionamento do espectador em via de acesso ao próprio objeto observado: quando se vê o que está diante, outra coisa nos olha, *impondo um dentro*. À fotografia pode-se aproximar o juízo de tumba, erguido por Didi-Huberman, ao cogitar o óbvio do seu interior, do interior do objeto: o devaneio de morte. Pois a imagem seria uma tumba, uma superfície que, em si, antepõe um consenso de “dentro” – oculto e fantasmático; em que o olhante (esse espectador) se depara com

suas próprias imagens da memória (por assim dizer, também as demandas, ensejos, desejos e angústias diante do objeto) e produz um modelo fictício que reorganiza os emblemas da tumba na narrativa que mais lhe conforta. A tumba é o objeto que implica um *diante* e um *dentro*, é um devaneio devotado a todo íntimo. Olhar para a superfície da tumba é querer saber o que tem dentro, é *O olhar* como violência, como conferiu Bachelard. Afloram os sentimentos que se depositam ali pelo encontro com nossas memórias, nossos temores e nossos desejos.

A fotografia íntima, termo considerado por Charlotte Cotton em *A fotografia como arte contemporânea*, dá visibilidade a uma série de momentos privados, vulneráveis, expõe o vulgar do cotidiano em que surge as manifestações da vida emocional dos sujeitos. Em reforço dessa realidade (exposta na fotografia), está a inserção do ser e do corpo no contexto social, a intimidade e o cotidiano, a sexualidade e o anonimato; como uma fotografia à espreita dos relacionamentos pessoais pela análise de emoções circundantes à vida social, ao outro, e a si: a projeção dos conflitos íntimos, alcançada no outro, não como reflexo passivo das circunstâncias, mas oriunda das atitudes recíprocas. É o corpo entregue às intempéries das paixões, aos circuitos incompreensíveis das pulsões, ao desejo oblíquo: é o ser que se depara com toda a sua realidade de ser.

Desse olhar para o outro (tanto do fotógrafo para o objeto, quanto do espectador para a imagem), narrativas são construídas, amparadas nas demandas interiores de cada um – estas provêm de movimentos cambiáveis das ambivalências do interior e do exterior – frente ao que as experiências reais promovem. Essas experiências podem ser lidas já como narrativas ficcionais em si: tanto em acontecimento

referente e em imagem anteparo, como mesmo em imagens da memória que orienta e completa tais experiências. E, a partir disso, poder considerar os documentos fotográficos como um presente que já é memória e indica uma narrativa ficcional de um evento repleto de passado. A ótica de Bergson aponta, nas análises sobre a memória, que o passado é contemporâneo do presente e que o presente é o próprio passado. E ainda, considerando Deleuze também sobre a ótica *bergsoniana*, o passado é o traço do presente, assim como o presente é rastro do passado. A memória, então, infere as posições dos sujeitos em equivalência ao tempo: o sujeito é móvel e constrói suas individualidades por meio da interpenetração imperativa de uma *memória coletiva* e de sua *memória individual*. Uma história própria está sujeita à história de outrem, e essa narrativa só é credenciada quando existe o outro para recebê-la e, dessa forma, confirmá-la.

Quando diante de uma imagem, são essas lembranças que permitirão as aproximações e, a partir delas – imagens dos devaneios internos –, frequentar as imagens produzidas pelo mundo. De uma correlação entre lembrança, imagem e ficção, entende-se a narrativa erguida na fotografia. Boris Kossoy estabelece duas instâncias na produção fotográfica: a primeira e a segunda realidade. Na primeira, estão os fatos fotográficos diretamente ligados ao real – a história particular do assunto, o contexto, a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada. Na segunda, está o documento, a face aparente e externa, o assunto explícito representado na fotografia. A narrativa apresenta aqui a realidade interior alcançada em toda fotografia – uma história oculta que se sustenta pelo fluxo das memórias e lembranças, das relações dicotômicas do interior e do exterior –, da primeira e da segunda realidade – dispostas a trocar suas hostilidades.



Ainda nesse olhar para o outro, há o aspecto da alteridade: o voltar a si através do alheio; um exercício fotográfico antropológico que aproxima o distante, vulgariza o exótico e humaniza os sentimentos. Nesse contexto, as análises antropológicas de Fravet-Saada admitem o *ser-afetado* como principal forma de contato com uma alteridade. É através das *empatias* firmadas por uma relação mais interativa com o grupo pesquisado que se pode experienciar as intensidades do contexto específico. Criar afetos. Flusser aponta que são sempre *condições culturais dribladas* – impostas pelas circunstâncias sócio-histórico-culturais em que o fotógrafo está implicado – que pretendem ser extrapoladas ora como denúncia, ora como redenção – e outras como exibicionismo. Porém, de toda forma, é notória a reverberação dessas manifestações na esfera pública no friccionar a hegemonia do ideal do privado, como uma força que punge de si pra si e atravessa as barreiras morais sociais. As condições da exposição da intimidade propõe uma produção de conceito quanto à temática que desvirtua os arquétipos do social e da fotografia para outro tipo de sociabilidade e política da imagem.

Para afirmar outra política das imagens, Jacques Rancière, em *O espectador emancipado*, aponta para a estratégia dos artistas que propõem mudar os referenciais e mostrar o que não era visto, ou mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, a fim de produzir rupturas nas percepções e na dinâmica dos afetos, visando a provocar dissensos: novas formas de enunciação, novos ritmos, novas escalas, outras relações entre a aparência e a realidade, o individual e o coletivo. Esse é o papel que a ficção assume. Logo o conceito de “enfadonho”, proposto na pesquisa, sugere a interseção do *abjeto*, apresentado por Hall Foster,

com o *intolerável*, anunciado por Rancière. Parece pertinente, então, pensar como a realidade ordinária alcança, na fotografia, o seu lugar de destaque e representatividade.

Com base nos pressupostos de tais conceitos, esta pesquisa se dedica primeiramente a pensar a *fotografia como um fragmento da lembrança*, sustentada pelas percepções desenvolvidas por Henri Bergson, Giles Deleuze, Maurice Halbwachs e pelas referências feitas por Paul Ricoeur a tais autores. Em seguida, o entendimento acerca do desenvolvimento dos fluxos de relações dos *atores da fotografia* dar-se-á como base nos trabalhos fotográficos de Jack Pierson, Pieter Hugo e Alair Gomes. Pretende-se por fim, delinear um conjunto de propostas fotográficas que se concretizem por um olhar antropológico. Intenta-se, com isso, buscar novos juízos de valor para com os sujeitos, seus lugares e suas ações, como nos retratos de Rineke Dijkstra e Pieter Hugo, e nos documentos de Nan Goldin, Larry Clark, Miguel Rio Branco e Sally Mann – visões outras de situações ordinárias *re-potencializadas* por essa etnografia.

## **2. A FOTOGRAFIA COMO FRAGMENTO DA LEMBRANÇA**

A memória colabora para a construção de uma história. A partir da memória do outro, constrói-se uma memória própria. Assumidas as flexibilidades das barreiras dicotômicas do eu e do outrem, parece ser permitido que uma história pessoal frequente uma história coletiva, e que uma história coletiva esteja repleta de histórias pessoais, e, mesmo, que o passado e o presente, nesse trilho móvel do tempo, estejam correlacionados numa dinâmica aporética – de retorno e equivalência. Assim se criam as imagens da lembrança com as quais se aproximam as imagens do mundo, para reinterpretar seus objetos e significados – nos identificar, nos aproximar e nos comover. A lembrança pode ser então essa imagem engajada em outras imagens, uma imagem que nos reporta ao passado. A fotografia pode ser também encarada por semelhante regime de associações e de construções; como uma atualização da lembrança. A interação do que é pessoal com o que é comum, na construção das lembranças, envolve o modo como a fotografia – produto de uma subjetividade – pode ativar lembranças remotas e significá-las em novas histórias, bem como construir novas lembranças, que não necessariamente estejam amparadas num fato.

### **2.1 MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE HISTÓRIAS: NARRATIVAS**

Em contrapartida a tal proposição, as lembranças são produtos da subjetividade, que parece única e intransferível, e que reforça o caráter de minhandade em que se

potencializa o conceito de memória. A ideia de posse, de privado, de íntimo e recôndito – e suas semelhanças – traz a cada sujeito a condição de unicidade das experiências vividas e, logo depois, rememoradas em suas narrativas. Ao lembrar-se de algo, lembra-se de si, segundo Ricoeur, que converge para as elocuições de Santo Agostinho ao considerar o homem interior que se lembra de si mesmo (RICOEUR, 2007, p. 109). O verbo da memória, *lembrar*, e suas flexões imediatas com o reflexivo “se” e o oblíquo “si”, relacionadas de uma maneira quase pleonástica, faz com que o retorno ao íntimo já pareça um fato dado. Indica que o sujeito pratica e recebe a ação expressa pelo verbo, por se tratar de um verbo que alude a sentimento. O *lembrar-se de algo* é, de fato, *lembrar-se de si*, quando se considera o distanciamento, nem tão explícito, do verbo “*lembrar-se*” e do substantivo “*lembrança*”. O “se” ou “si”, são impreterivelmente aplicados verbo, à ação e à afecção de “lembrar”; a lembrança poderia ser somente essa história lembrada, contada. Se esse regresso a *si* é a proposição lógica do lembrar, nesse lembrar estão aí embutidas todas as resoluções possíveis de um olhar de intimidade que é atravessado por um outrem ao qual se movem algumas bases dessa edificação. De um lado, Ricoeur afirma que não se podem transferir as lembranças de um para o outro; porém, de outro lado, e concomitantemente, coloca que essa história pessoal advém e está, ela própria, “enredada em histórias” (RICOEUR, 2007, p. 173).

Nas lembranças – sempre estas no plural – e na memória – particularmente singular – é onde se articulam as narrativas: Ricoeur expande, nesse ponto, conceitos da autodesignação, do testemunho e do acontecimento. Se se considera o sujeito para si e em si, como referente dos fatos que lhe ocorrem, a autodesignação é apenas

uma importância que o reforça como figura central – como narrador em potencial e por direito. No testemunho a asserção de realidade, da posição que esse sujeito toma frente ao acontecimento, é inseparável da própria autodesignação – a testemunha. O que se outorga dessa posição é o *eu estava lá* invariável entre a coisa passada e a presença do narrador-testemunha no local de evento. A mesma afirmativa Barthes propõe à “vidência” do fotógrafo, que não consiste apenas em ver, mas *em estar lá* (BARTHES, 1984, p.76). Entretanto a autodesignação é uma via dialogal, e sua eficácia é garantida por e através do outro que ouve e autoriza o testemunho do narrador. O testemunho é proferido para além do *eu estava lá* sugerido implicitamente, como também numa carência latente do *crer*. Apenas credenciado por uma alteridade outra é que o testemunho pode ser legitimado. Ricoeur infere essa dialética:

“É diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido, eventualmente como ator ou como vítima, mas, no momento do testemunho, na posição de um terceiro com relação a todos os protagonistas da ação. Essa estrutura dialogal do testemunho ressalta de imediato sua dimensão fiduciária: a testemunha pede que lhe dêem crédito. Ela não se limita a dizer: “Eu estava lá”, ela acrescenta: “Acreditem em mim”. A autenticação do testemunho só era então completa após a resposta em eco daquele que recebe o testemunho e o aceita; o testemunho, a partir desse instante está não apenas autenticado, ele está acreditado. É o credenciamento, enquanto processo em curso que abre a alternativa da qual partimos entre a confiança e a suspeita.” (RICOEUR. 2007; p.173)

A ligação afetiva da testemunha com o acontecimento que presencia retorna potente em discurso narrativo declamatório, ao mesmo tempo em que depende do outro que o avalia; e está sujeito à não identificação e à não importância mesma pelo receptor do testemunho. Enfim, “enredada em histórias”, a autodesignação só desfecha sua rede e movimenta os imaginários da lembrança a partir das afecções alçadas no outro como catalizador. A narrativa dá corpo aos embaraços da lembrança e recria

em discurso o acontecimento. O testemunho – essencialmente oral – emitido proporciona um seguimento narrativo à memória. Ricoeur também opõe a característica verbal do testemunho ao caráter documental físico do arquivo – também mantenedor da duração da lembrança, em documento. O testemunho é enunciado tanto quanto escrito em forma de signos mais complexos. A fotografia poderia ser este signo que expande o testemunho referencial em documento impresso? Necessitaria ser acreditada pelo espectador para reforçar sua existência mesma como imagem e lembrança de um em decorrência de outro, em vista de provocar outras lembranças em outrem qualquer. Seriam imagens-testemunhos que não só projetam o presente que elas foram, mas se precipitam em outros presentes que ainda podem ser.

## 2.2 LEMBRANÇA: PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Presente e passado cursam uma dinâmica implicada um ao outro. É mais o tempo um fator comum das equações ligadas à memória, e menos o espaço que suscita, e, assim sendo, a temporalidade tanto quanto a narratividade – esses dois fatores da memória – atuam reciprocamente. A narrativa se conclui nos fragmentos das lembranças significadas e formuladas em discursos. Na memória não se lembra de tudo, por conseguinte, não se pode tudo narrar: do lembrar ao narrar existe um rastro da seleção. As imagens da lembrança elegidas evidenciam a tendenciosidade da narrativa contada. Equiparado, o percurso fotográfico parte, pois, de uma seleção também tendenciosa e definida por sua temporalidade, a fim de um documento – imagem-testemunho – que foi recortado de um acontecimento referencial para dar conta de uma nova narrativa.

O presente, nessa alternância, é o agente central que se dilata em três direções e compõem as três instâncias temporais: passado, presente e futuro: “o presente do passado, é a memória; o presente do presente, é a visão; o presente do futuro, é a expectativa” (RICOEUR, 2007, p. 364). Bergson entende a premissa de que o passado é contemporâneo do presente que ele *foi* – este presente, qualquer, em sua gênese, já é seu próprio passado. Deleuze faz uma análise *bergsoniana*<sup>1</sup> e reforça o caráter do passado como traço do presente e do presente como rastro do passado. A relação de tempo é posta, neste caso, como o fundamental indício das justaposições dessas duas relações dicotômicas temporais: na qual o passado foi constituído ao mesmo tempo em que foi presente. As ambivalências se reforçam nessa paradoxal asserção, na qual Deleuze julga que “o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (DELEUZE, 1999, p.45). O ingênuo afastamento pragmático dos atores do tempo, seus lugares estagnos e o contrato em que só uma das partes se obriga para com outra, é quebrado quando Deleuze anuncia que a revolução bergsoniana propõe outro deslocamento: que corre do passado ao presente – não apenas de um presente capaz de rememorar –, da lembrança à percepção – além de uma visão que é somente ativada pelas lembranças:

“(...) na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância esta aí, debruçado sobre o presente que ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora.” (BERGSON, 2006, p. 47)

---

<sup>1</sup> DELEUZE, 1999.

Duração e continuidade. Continuidade entre passado e presente está na perspectiva de Bergson sobre a composição das lembranças. Infere que a duração não é um instante que substitui outro, caso fosse, haveria somente o presente se sobrepondo a ele mesmo. Não haveria as reminiscências do passado e seu dilatamento até o presente. “Não haveria evolução.” Então atribui à duração uma potência de continuidade na qual o passado se alastra ao vindouro, se intumesce à medida que investe presentes. Esta duração realça a percepção do presente; o presente do presente – a própria visão, a “atenção à vida” refletida sob o espectro da lembrança. Ricouer aponta que a lembrança alude a uma área de presença semelhante à da percepção. Apontamento que reforça o mote, em que Bergson confere à percepção, mesmo em sua iminência, o caráter de trazer à tona uma quantidade de elementos rememorados: o que é perceptível e assimilável é o passado; o presente, mesmo, puro, está no “inapreensível avanço do passado a roer o futuro”. Então toda percepção é já memória.

A equação de Bergson assume a existência de um passado ontológico: o ser enquanto ser, que partilha de uma natureza comum e inerente a todos, como também para cada um. A ontologia tenta dar conta desses substantivos que se referem a entidades, porém não os são: *passado*. Uma ontologia do passado estaria vinculada a uma das naturezas comuns do ser enquanto ser, do tempo enquanto tempo, do ser no tempo, da experiência do tempo no ser, do movimento do tempo no corpo e na matéria, do passado enquanto presente que se estende... A ontologia do passado de Bergson garante a existência de outros passados. Um, o passado em geral, que seria um passado em si, o passado, mesmo, ontológico. Desse passado em geral, toma-se o reconhecimento de um passado específico.



A lógica segue: o passado em geral torna possível todos os outros passados. Estamos já nesse passado em geral, quando recolocamo-nos nele (porque já está em nós, independente desta consciência), isto . Isso seria o *salto na ontologia*, “saltamos no ser, no ser em si, no ser em si do passado” (DELEUZE, 1999, p.44) a fim do reconhecimento de uma imagem desse passado – um passado específico. Assim o passado-específico torna-se uma imagem-lembrança, oriunda de um caráter geral, que pode se confundir, de certo modo, com a própria percepção – e isso seria uma “evocação de imagens”; e se contrapõe à “invocação às lembranças”, que está mesmo no salto ontológico. Fora de uma psicologização do passado e da lembrança, é, enfim, dado o salto em que a lembrança gradualmente se precipita a uma pujança psicológica: de um estado virtual, nesta leitura, ela se atualiza: de um passado em geral a um específico, a imagem-lembrança evocada é reconhecida em seus estados mais emocionais: “Fomos buscá-la ali onde ela está, no Ser impassível, e damos-lhe pouco a pouco uma encarnação, uma ‘psicologização’” (DELEUZE, 1999, p.44).

A lembrança, quando se atualiza, tende a existir numa imagem. Deleuze analisa que na imagem está retido (memorizado<sup>2</sup>) algo das regiões da lembrança, de onde se foi buscar certa especificidade que veio à tona, para ser atualizada, ou encarnada. Quanto ao contrário, da imagem à lembrança, “a recíproca não é verdadeira”. A simples imagem não se atualizaria numa lembrança caso não tivesse recorrido ao próprio passado. A potencialidade de a imagem ser rememorativa de uma lembrança traz essa mesma lembrança da obscuridade para a luz. Enfim, e segundo

---

<sup>2</sup> Um dos sinônimos para o verbo “retido” no dicionário.

Bergson, “o passado só pode ser apreendido por nós como passado quando seguimos e adotamos o movimento pelo qual ele desabrocha em imagens presentes, que emergem das trevas para a claridade” (BERGSON, 2006, p.278).

Percepção, reconhecimento e memória são onde as imagens-lembranças evocadas se atualizam no presente. O reconhecimento nos permite acreditar, segundo Bergson, que a perspectiva das coisas, antes experiências do presente – o que vimos, ouvimos, sentimos, apreendemos etc. –, não está absolutamente distante, prolonga-se e permanece, pois recordá-las é reconhecê-las. Já que indivíduos constituem seu passado a partir das condições, apreensões e circunstâncias situadas no presente; visto que este presente também está sobre um rastro de passado. Rememorar seria então rever sob um indicativo de reconhecimento. A rememoração é essa memória que revê – memória que repete e se expande ao presente que ela *foi*. Correlaciona-se diretamente a isso a ideia de *noema* – esta, figura em que se faz entender algo pela apresentação de outra coisa: assim como na alegoria do mito da caverna de Platão, em que a realidade exterior à caverna contradiz o senso de realidade apreendido no seu interior até então. Barthes afirma que o *noema* da fotografia é o *isso-foi* existente na superfície e que, através da própria superfície, poder-se-ia chegar, ou almejar, escrutando-a, até sua profundidade. O *noema* é o objeto da percepção, a “coisa” em si mesma, evidenciada pela experiência e deslocada entre parênteses, na intenção de atingir, ou encontrar, sua essência. O Tempo é admitido por Barthes como a ênfase dilaceradora do *noema isso-foi* na representação. Na ação do rememorar – condição da percepção da imagem-lembrança –, pode-se considerar a fotografia. Pois, como assinala Barthes, “a subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço

de silêncio [...] nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remeter sozinho à consciência afetiva” (BARTHES, 1984, p.85). A foto é decifrada como uma forma de representação, e essa representação está, para Bergson, relacionada à conservação de imagens únicas; de imagens que acessam a memória em si e que remetem a uma representação pela imagem-lembrança: pelo passado no presente.

### 2.3 IMAGENS DA LEMBRANÇA E IMAGENS DO MUNDO

Se a lembrança se configura como uma imagem, ponderando as análises anteriores, está admitida, então, uma dimensão posicional que a aproxima da mesma abrangência da percepção. O *tendo-sido*, que está no passado lembrado, é o referente essencial do lembrar; o *tendo-sido fotográfico* – o *isso-foi* – nos propõe o devaneio do *é isso!*, da verdade. O referente da fotografia, que Barthes avalia, parte da coisa necessariamente real que se apresenta frente à objetiva, da percepção à representação. Ricoeur aponta que a imaginação se direciona às entidades fictícias, enquanto a lembrança, às coisas do passado. As relações parecem concomitantes: lembrança, percepção, apresentação, representação e fotografia parecem agir sobre um mesmo regime de relações, em que um referente real se atualiza de tal forma a viver sobre os méritos de um passado que ele *foi*, constante agora no presente, mas sempre a elegê-lo e evocá-lo. O referente medeia os acessos à lembrança, assim como é “a ordem fundadora da fotografia” (BARTHES, 1984, pp.114-115).

A eficácia do fenômeno mnemônico é tornar presente uma coisa ausente acontecida antes. Nesse ponto, sob a fenomenologia da memória já em Platão e Aristóteles,

Ricouer aponta que a presença, a ausência, a anterioridade e a representação combinam a gênese conceitual do discurso da memória. Os termos e as relações entre essas estruturas não divergem quando a análise está no âmbito do discurso fotográfico:

“(...) a estrutura bipolar da ideia de representação em geral: a saber, de um lado, a evocação de uma coisa ausente por meio de uma coisa substituída que é o seu representante padrão, de outro lado, a exibição de uma presença oferecida aos olhos, à visibilidade da coisa presente tendendo a ocultar a operação de substituição que equivale a uma verdadeira substituição do ausente.” (RICOEUR, 2007, p.241)

A partir desta análise de Ricoeur para uma *dialética da representação* pautada sobre o discurso da memória, vê-se a dinâmica da memória em eleger suas imagens. Imagens estas que, advindas do passado com sua ressonância no presente – e vice-versa – aproximam-se da dinâmica fotográfica em efetivar imagens sobre o pretexto do presente que se expande nas correspondências da lembrança do presente que *se foi*. Ausência e substituição, proximidade e distância completam a forma como esses discursos correlacionais se efetivam. O ausente da fotografia está manifestado na superfície da imagem por sua substituição do presente que ele *foi* à imagem-lembrança que *está-sendo*, por dar visibilidade a uma imagem equivalente a coisa ausente ressignificada por um representante que ludibria o artifício em que essa operação ocorreu. Kossoy, assim como Barthes, entende que a fotografia se vincula fisicamente a seu referente, e que “esta é uma condição inerente ao sistema de representação fotográfica”<sup>3</sup> (KOSSOY, 2002, pp.42-43), em que o fato passado e sua ocorrência temporal e espacial são substituídos e tornam-se “signos da presença imaginária de uma ausência definitiva.”<sup>4</sup> Então uma nova realidade é

---

<sup>3</sup> Esses conceitos relacionados à *produção da imagem* percorridos por Kossoy serão mais uma vez trabalhados no capítulo 3, *Os atores da fotografia*.

criada, ainda assim, sustentada pela existência e ocorrência no passado. O objeto representado na imagem passa a ser um novo real, reinterpretado e idealizado num elo com o passado que se tomou como referência.

Bergson confirma que a percepção está carregada de lembranças, e que, ao instantâneo dos sentidos, as menções ao passado emergem para essas leituras. São “dados imediatos presentes” que se combinam aos “detalhes de experiências passadas”. Bergson afirma ainda que algumas lembranças deslocam as percepções reais e o que se retém são indicações – signos – que nos reportam à memória de antigas imagens. Seria o caráter imediato da percepção, portanto, capaz de suscitar também devaneios. Em suas formas de aplicabilidade, a memória recobre – recupera a faculdade sensorial, o ânimo – com uma camada de lembrança a percepção, e também estreita, e assume uma multiplicidade de momentos – movimentos – que reforçam a consciência individual da percepção; a subjetivação de todo o conhecimento das coisas. Logo percepção e lembrança existem num fluxo de correlações, interpenetram-se sempre, transferem um tanto de suas substâncias. As percepções, então, são impregnadas de lembranças, assim como a lembrança só se ilumina quando evoca algo da percepção.

Por isso, é possível constatar num sistema de percepções que as imagens se relacionam regidas por um referencial – uma imagem central. Essa imagem no centro do sistema relacional – privilegiada – é o parâmetro sobre o qual se ajustam as tantas outras imagens: é o próprio corpo. Por essa ideia, pode-se pensar o enunciado de Barthes: “sou o ponto de referência de qualquer fotografia”

---

<sup>4</sup> Kossoy aponta a afirmação de Fritz Kompe (KOSSOY. 2002; p.43).

(BARTHES, 1984, p.125). Assim, “toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras” (BERGSON, 2006, p.21), e não é possível discernir o que nos é interior ou exterior nessa dicotomia, porque interioridade e exterioridade são, em si, relações entre imagens – é o que alega Bergson. Santo Agostinho reforça o argumento, admitindo que, presente aos olhos, os objetos não são absorvidos apenas com a vista, os sentidos do corpo trabalham nessa impressão – “conheço com que sentido do corpo me foi impressa cada imagem” (AGOSTINHO, 1973, p. 202). Esses objetos residem na consciência, menos eles próprios, mais suas imagens. A imagem está determinada como produto da consciência e da experiência do corpo. E se designa “imagem” aquilo que aparece dessa dialética. Deleuze estreita a relação quando aponta em Bergson que o que aparece está em movimento. Portanto imagem é movimento; realizada através da percepção, como uma ação possível do corpo, como também matéria em movimento.

## 2.4 MEMÓRIAS PESSOAIS E MEMÓRIAS COLETIVAS

A memória pode ser pensada dentro de um processo em que aspectos pessoais – individuais – se conectam a determinantes sociais. Não enquanto fenômeno individual, mas como item essencial do processo de constituição de identidades coletivas. Os indivíduos constroem identidades sob a influência de outrem compreendendo a si próprios e suas intervenções na realidade. Pelo estudo desses quadros sociais, a memória como um artefato de intercessão do privado e do comum é discutida por Halbwachs em dois âmbitos: o individual e o coletivo, onde essas duas memórias se penetram frequentemente numa equação de semelhança

ao espaço e ao tempo. Na memória coletiva, estão contidas – mas não embarçadas – as memórias individuais. Proporcionalmente, na memória individual não existe completo isolamento ou entrave. “Um homem para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade.” (HALBWACHS, 1990, p.54) Porém uma memória individual também não se confunde à de outros. Ela está inserida nessa equação do espaço/tempo, o que se vê, faz, sente e pensa num momento do tempo.

A imposição categórica de Halbwachs admite que todas as lembranças do passado, mesmo as atribuídas ao fórum íntimo – sentimentos, pensamentos, experiências pessoais – estão “intrinsecamente” relacionadas aos quadros sociais da memória. Os hábitos, as preferências, as manifestações, pessoais e de livre arbítrio, são evidenciadas através das relações com as representações coletivas. Reforçando o argumento da crença em Bergson, o indivíduo não se lembra por si só, carece da lembrança de outros indivíduos, ou do crédito de outrem que apoia e reforça sua lembrança – para, assim, confirmar ou negar. Então a lembrança é uma implicação da convivência com outros sujeitos – subjetividades. Essa memória que é íntima e pessoal só é possível a partir dessas interações sociais. Uma história para si está sujeita a história de outrem. Percebe-se a si quando atingido pelo outro. O diferente é próximo. J. Michel Alexandre, na introdução de *Memória Coletiva* (de Halbwachs), categoriza métodos de interlocução social – linguagem, ordem, instituições, presenças e tradições humanas, como formas dessas construções de cada um:

(...) não podemos pensar nada, não podemos pensar nós mesmos, senão pelos outros e para os outros, e sob a condição desse acordo substancial que, através do coletivo, persegue o universal e distingue, como Halbwachs

tanto insistiu, o sonho da realidade, a loucura individual da razão comum. (HALBWACHS apud. ALEXANDRE, 1990, p.21)

Esse é o sujeito que se constitui mediante o embate com a sua imagem especular, tanto quanto com o outro, e reconhece o processo contínuo do tempo que emprega suas transformações. Desse sujeito acredita-se que a memória abrange as interações sociais que se dão no presente e que contribuem para a composição da imagem de “si” – do “cada um” – no “outro”. A identidade – a sua individualidade – dos sujeitos se molda nesses contextos relacionais. Cada sujeito rege sua unicidade que é composta de tantas outras experiências. E é através dos determinantes sociais que Halbwachs confere uma dimensão sensível ao sujeito – à afetividade, às emoções, às particularidades tão únicas e tão seletas de cada um. A consciência não está cerrada em si mesma, nem esvaziada, nem solitária. Não se é um ponto qualquer, puro ou isolado. “O ‘eu’ faz parte de uma ‘comunidade afetiva’, da qual tenta se afastar no momento em que ele se ‘recorda’” (HALBWACHS, 1990, pp. 13-14), realça Jean Duvignaud no prefácio de *Memória Coletiva*. Ricoeur endossa que é “a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensino recebido dos outros, que a memória individual toma posse de si mesma” (RICOEUR, 2007, p.130).

“A experiência de outrem é um dado tão primitivo quanto a experiência de si” (RICOEUR, 2007, p.139). A crença na existência do outro é confirmada quando se sabe que somos afetados por esse outro, agimos com ele e sobre ele, a partir de qualquer movimento. A interpenetração da *memória individual* e da *memória coletiva* refere a um lembrar que necessita dos outros. É na relação com os próximos que se pode atribuir uma memória. Ricoeur define os *próximos*: “essas pessoas que contam para nós e para os quais contamos, [e que] estão situados numa faixa de relação



entre si e os outros” (RICOEUR, 2007, p. 141). A distância é a medida das posições ativa e passiva (um papel duplo que é assumido por cada unicidade) – distanciamento e aproximação das relações dinâmicas do indivíduo e seus próximos. O retorno ao íntimo atribuído ao *si* e ao *se* é o entremeio onde residem as figuras dos *próximos*. São sujeitos em *si*, subjetividades que se expandem a outros próximos e, por conseguinte a “outrens” desses. A experiência da reciprocidade dos sujeitos reforça o sentimento de existir no convívio de outros distintos. Para Ricoeur, “esse entremeio dá margem ao *dissensus*<sup>5</sup> tanto quanto ao *consensus*” (RICOEUR, 2007, p.175).

O vínculo é íntimo e intrínseco entre memória individual e memória coletiva, e. Essas duas instâncias se relacionam e trocam suas especialidades. Associam-se a como a recordação e o reconhecimento – fenômenos mnemônicos –, na especulação da lembrança, confrontam sempre o encontro com o outro, outrem, o distante aproximado de nós e em nós mesmos. A lembrança surge desse ponto como uma imagem do tempo, de si e do outro. Como uma imagem que vive de se projetar às margens e de retornar ao centro. “A lembrança é como a fronteira e o limite” (HALBWACHS, 1990, pp. 14-15) de uma interferência coletiva, que se cativa pela troca de imagens pessoais que são sempre reintegradas ao âmago de cada um, em suas lembranças e narrativas individuais. Na relação simpática em que

(...) analisando a diversidade dos comportamentos, das tendências, dos sentimentos através dos quais nós nos classificamos, nós mesmos e os outros, na famosa escala social, que formou a idéia, sem dúvida, magistral, de que o homem se caracteriza essencialmente por seu grau de integração no tecido das relações sociais. (HALBWACHS, 1990, p.21).

---

<sup>5</sup> O conceito de Dissenso de Jacques Rancière é apresentado no Capítulo 3 *O que se retrata?*

## 2.5 FOTOGRAFIA: ATUALIZAÇÃO DA LEMBRANÇA

No espaço dos afetos traça-se o trilho por onde corre as lembranças. A lembrança é um conjunto de imagens. Um álbum de fotografias. Halbwachs ainda diz que “o quadro da lembrança está repleto de reflexões pessoais, de lembranças familiares, e a lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado” (HALBWACHS, 1990, p.73). Assim, pode-se ponderar que uma fotografia será sempre virtual, uma atualização da lembrança. Como o exemplo das coleções de fotos, organizadas e catalogadas de uma forma tal em que se possa criar um ritmo e uma dinâmica – em que se possa criar, na verdade, uma narrativa e um “mundo substituto”, segundo Susan Sontag. Imagens que carregam potencialidades “enaltecedoras, consoladoras ou provocantes” (SONTAG, 1986, p.178), podem ser mais funcionais (no sentido de atingir determinadas interpretações e aproximações) quando postas em série para curadoria de uma exposição fotográfica<sup>6</sup>, por exemplo. Ou como os álbuns de família, os quais Sontag admite que, em geral, parecem ser álbuns sobre a família ampliada e, muitas vezes, tudo o que dela resta – imagens da lembrança. Porque, “quando temos medo, atiramos, mas quando ficamos nostálgicos, tiramos fotos” (SONTAG, 1986, p.25). A fotografia reforça o escapismo nostálgico, a saudade idealizada – fantasmática – daquilo que se viveu, ou mesmo não foi vivenciado.

Susan Sontag aponta que os fotógrafos animam a nostalgia como uma arte elegíaca

---

<sup>6</sup> Este artifício é assumido a fim de formar uma narrativa plausível a um conjunto de imagens. No Capítulo 3, veremos o exemplo da série *A New Sentimental Journey*, de Alair Gomes, organizada por Miguel Rio Branco. Outros exemplos, como os *slides show* de Nan Goldin e Miguel Rio Branco, apresentados na 29ª Bienal de São Paulo, que amplificam a sensação narrativa pela atribuição de uma ordem à apresentação fotográfica, serão discutidos no Capítulo 3.

– jeremiada, em outras palavras, melancólica. Os motivos fotografados alimentam um virtuosismo pático<sup>7</sup> – o padecer – que, passível de um acontecimento, padece deste mesmo: a fotografia, que, reforçada por seu devaneio de morte, discute a mortalidade, a vulnerabilidade e a mutabilidade do fotografado: fixá-lo é fazê-lo persistir sobre uma superfície-testemunha inexorável do tempo. Mesmo um tema repulsivo ou burlesco pode ser comovente, e o é – a exemplo das fotografias de Diane Arbus<sup>8</sup> – por dedicar, no caso, a esta alteridade marginalizada da sociedade uma atenção de afeto manifestada na fotografia. Ou mesmo, temas deleitáveis podem suscitar sentimentos pesarosos por seu avanço no tempo e sua persistência na imagem, apenas como imagem da lembrança. Seguindo o raciocínio de Sontag todas as fotos são *memento mori*<sup>9</sup>. A fotografia implica um olhar afetuoso sobre o passado. É um enlevo e um rastro da morte. Uma imagem que convoca tantas outras à memória – que a recorda e faz lembrar. Revigora um *páthos* generalizado por contemplar o tempo passado. Flusser endossa a representatividade da morte e a expansão temporal de presente e passado no fazer fotográfico. A câmera é instrumento que promove o devaneio de imortalidade e permanência, por ter um caráter oficial de confirmar os empregos da extensão do tempo pelas imagens:

O homem é ente que, desde que estendeu a sua mão contra o mundo, procura preservar as informações herdadas e adquiridas, e ainda criar informações novas. Esta é sua resposta à “morte térmica”, ou, mais exatamente, à morte. “Informar!” é a resposta que o homem lança contra a morte. Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras

---

<sup>7</sup> Da palavra grega *páthos*.

<sup>8</sup> “Se eu fosse curiosa, seria muito difícil dizer a alguém “quero ir a sua casa, estimular você a falar e ouvir você me contar a história de sua vida.” As pessoas me responderiam: “Você está maluca.” Além, do mais, ficariam muito precavidias. Mas a câmera é uma espécie de licença. Muita gente quer que prestemos a ela muita atenção e esse é um tipo razoável de atenção para se prestar.” (Diane Arbus apud. SONTAG, 1986, p. 206)

<sup>9</sup> “lembre-se da morte”

coisas, os aparelhos produtores de imagens. O propósito dos aparelhos é o de criar, preservar e transmitir informações. Nesse sentido, as imagens técnicas são represas de informação a serviço da nossa imortalidade. (FLUSSER, 2008, p.26)

Pelas análises de Bergson e Ricoeur, a mediação das relações de tempo é dada pelo presente: pelo presente do presente, que atinge um presente do passado e irrompe as perspectivas de um presente do futuro latente. A fotografia aparece, desta maneira, não somente como registro do passado que vem pulsar no presente suas lembranças, mas também um modo de lidar com o presente que torna e restaura as nostalgias do passado; a imagem que rememora uma percepção que já é memória – como os inúmeros documentos fotográficos contemporâneos que fazem com que o presente seja já memória e crie uma narrativa ficcional deste ocorrido imediato de passado. Assim Sontag, mais uma vez, afirma que “as fotos tiradas hoje transformam o que é presente numa imagem mental”, a contraponto das antigas fotografias que “preenchem nossa imagem mental do passado” (SONTAG, 1986, p.183). A realidade na fotografia é reconhecida por seus vestígios, por seu rastro de passado referencial de um presente que foi; reforça a visão de como Flusser encara a câmera: como influência em benefício da imortalidade, por propiciar uma visão imediatamente retroativa da experiência e por oferecer simulações de um passado e de um presente a romper o futuro.

As câmeras permitem ainda que se confundam as operações, e que “imaginar” se torne verbo atribuído ao fazer técnico. Essas imagens técnicas anunciam então o mundo impalpável, inconcebível e inimaginável por “abstração desvairada”, segundo Flusser (FLUSSER, 2008, P.45). Empregando o termo, seria um *elogio à superficialidade*. Toda a “explicação profunda”, o conhecimento sobre coisas do mundo, à mercê da completa “superficialidade empolgante”. A definição que Flusser

infere para “*imaginar*”<sup>10</sup> considera as revoluções ético-políticas e epistemológicas da contemporaneidade, como uma necessidade especial emergente: a situação na qual a reprodutibilidade das imagens técnicas, a produção, a recepção, intermediada por uma veiculação imediata interpõem e impõem formas espectrais no relacionar (FLUSSER, 2008, p.45).

A fotografia oferece um substituto equivalente à experiência dos fatos no real e ao sentimento que eles animam. Porém esses sentimentos alcançados por uma imagem fotográfica não são os mesmos que os despertados pela experiência na vida real. O devaneio conferido, então, exacerba os sentimentos frente às imagens técnicas. “Muitas vezes algo nos perturba mais em forma de fotografia do que quando experimentado de fato” (SONTAG, 1986, p.184); como analisa Susan Sontag. O aspecto da experiência do cotidiano e todas as suas manifestações ordinárias sobre a vida quando ampliados e romantizados sob a luz e comoção de uma obra de arte. Schopenhauer, nas *dores do mundo*, afirma que “a vida nunca é bela, só os quadros da vida são belos, quando o espelho da poesia os ilumina e reflete. [...] Uma cena da vida cotidiana, uma cena íntima, pode ter um grande interesse ideal, se coloca em plena e brilhante luz seres humanos, atos e desejos humanos até aos mais ocultos recônditos” (SCHOPENHAUER, 1960, pp.38-40). Conseguir tornar próximos assuntos alheios é o que confere à fotografia um caráter que permite a participação como também ratifica a alienação. Isso se aproxima do que Ricoeur define como “não estar ali” do objeto imaginado – o presente que *foi*, o *isso-foi* da fotografia – como uma quase-presença por onde se induz a operação mágica – a operação *maquínica*.

---

<sup>10</sup> FLUSSER, 2008.

As aproximações inferidas pelas imagens regem cada percepção. Os sentimentos que nela animam seus espectadores estão categoricamente vinculados ao repertório particular – cultural. As imagens provocam aguilhoamentos – o *punctum* que Barthes propõe como inevitável na relação de proximidade com a fotografia –, algo ali, na superfície, punge, fere ou mortifica<sup>11</sup> (BARTHES, 1984, p.46). E, por esse ludíbrio fotográfico ao interagir com a imagem, podem-se acessar novas situações – recriações – conhecidas ou mesmo jamais vivenciadas; rememorar ou conformar um entendimento, formar conceitos e confirmar pré-conceitos, incitar desejos recônditos. O produtor de imagens, por sua vez, está não só sujeito às circunstâncias que fotografa, mas a todo um repertório de imagens que foram produzidas anteriormente. Assim Kossoy sugere que “toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade, porque toda imagem é resultado de codificação simbólica fundada sobre código estabelecido” (KOSSOY, 2002, pp.20-21). Podem-se instaurar novos símbolos, contudo só serão lidos com bases nesses códigos instituídos. Essa seria uma tradição a que se vincularia o deciframento. Kossoy admite que, afastada de uma tradição, a imagem seja “indecifrável”, um “ruído”... Não contemplada por um repertório com que se confrontar ou afirmar. O dado é: toda nova imagem garante a tradição rumo a novas imagens, e estas a outras novas... colabora para que a “mundivisão” social sempre se transforme.

Poder-se-ia pensar a fotografia como o equivalente tecnológico moderno da memória: por sua relação de rastro de passado a atingir o presente que *foi*; por fazer

---

<sup>11</sup> Relações do *punctum* e do *studium* de Barthes serão trabalhadas no Capítulo 3, *Atores da fotografia*.

emergir as narrativas de outrora em novas formatações e interesses, a partir das impressões colhidas do presente. Assim, segundo Dubois, “a fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótico química” (DUBOIS, 2001, p. 316-17). Sobre as revelações e impressões na superfície do papel, está o caráter que traz a fotografia neste discurso – sua potência de uma mnemotecnica, que se estende das coleções em álbuns de fotos às coleções de imagens mentais. Quando Kossoy infere às imagens técnicas e às imagens mentais alguma influência mútua, para as construções de novas realidades e ficções, possibilita essa intimidade instaurada pelas identificações com o alheio, cujos desenhos mentais que reverberam e se estruturam a partir da cultura refletem o reconhecimento da esfera propriamente relacionada ao “íntimo” – ao “privado”, ao “recôndito”, em contraposição às reconhecidas em seu caráter “manifesto”, “público” e “explícito”. A construção do campo imagético fotográfico explicita e manipula estas oposições:

[...] nossos "filmes" individuais, nossos sonhos, nossos segredos. Tal é a dinâmica fascinante da fotografia, que as pessoas, em geral, julgam estáticas. Através da fotografia dialogamos com o passado, somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão(...) não se trata, obviamente, de um diálogo convencional. Trata-se de um diálogo mudo, subliminar, sensível e inteligente que é gestado entre o nosso olhar e a nossa mente diante de uma foto ou de um conjunto de fotos. Imagens técnicas, visuais (produtos da indústria e da *artesanía* cultural) interagindo com nossas imagens mentais (originadas da nossa experiência do real e configuradas em função de nosso repertório pessoal. (KOSSOY, 2005).

A articulação de imagens técnicas e imagens mentais pelo sujeito decorre da possibilidade de produção de sentido atribuída. O atravessamento da imagem no sujeito, os movimentos de devir frente à imagem são viés por onde se pode significá-la em outros códigos como a palavra, a escrita e certas emoções. Assim as imagens seguem uma lógica e uma conexão a partir das trajetórias próprias do sujeito –

ressignificam-nas –, tornando-as sujeitas à sua tradução. O produtor de imagens, então, dribla as ditas *condições culturais*, como disse Flusser, no ato de captar imagens, de certo, com a intenção de produzir novos códigos simbólicos que nelas podem ser significados. Destarte, como imagem do mundo – este objeto produzido –, pode ser reorganizada em novas construções simbólicas por outrem – por outros olhos, outros sentidos, outros arquétipos. Esse modo de relacionar os sujeitos implicados no processo de criação à recepção de imagens pondera sobre como seus efeitos (das imagens) repercutem, ligado a como as lembranças contribuem – na dinâmica de expansão de seus estágios (passado, presente e futuro) – para os novos sentidos produzidos, em vista das subjetividades implicadas – fotógrafo, fotografado e espectador.



### 3. OS ATORES DA FOTOGRAFIA

A relação dos papéis exercidos pelos atores implicados no processo criativo fotográfico (o fotógrafo, o fotografado e o espectador – essas três subjetividades) tenciona meios de identificação, comoção e intimidade. A criação fotográfica, assim como sua recepção, é estabelecida por meio dos dados culturais, estéticos e técnicos que se apresentam e em que consistem seus agentes. Kossoy admite que “apesar de sua vinculação documental com o referente, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao processo de criação do fotógrafo” (KOSSOY, 2002, pp.34-35). Logo a proximidade emocional estabelecida é verídica: a partir da constatação da criação – que se dá no hiato do referente à imagem gravada – existem também as intencionalidades do fotógrafo, que exerce sua criatividade, devota seu anseio, comoção e cumplicidade com o *subject* silenciado na imagem.

Nessas instâncias – do fotógrafo à imagem e da imagem ao espectador –criam-se duas realidades, segundo Kossoy (2002), que determinam as posições de seus atuantes. Uma *primeira realidade* seria o próprio passado: o fotógrafo e seu contexto diante do assunto no momento do registro. Essa instância refere-se à história particular do objeto, ou mesmo, a história estabelecida ali veridicamente que culmina na foto. Conexo a isso, aparece também outra realidade: uma *realidade interior*, que é invisível e inacessível, que contém a história oculta explícita na imagem e carrega

seu enigma. E a *segunda realidade* está aparente na dimensão da imagem - em sua superfície. Não corresponde necessariamente ao que a originou, mas é indissociável da *primeira realidade*. “Toda e qualquer imagem fotográfica que vemos, será sempre uma segunda realidade” (KOSSOY, 2002, p.37), realidade, esta, acessível a nós, espectadores, que especularíamos sobre sua intenção, sua verdade, sua memória, tentando sempre reinterpretá-la a partir das nossas próprias referências. É nesse aspecto visível e crível que se apresenta a *realidade exterior*: que aborda e interpela, tensiona o nível de aproximação e de conexão com a imagem, apesar de configurar sempre um passado inacessível.

A dinâmica do interior ao exterior é mediada por uma construção cultural, estética, ideológica e técnica tanto da produção, quanto da recepção da imagem. É um *Efeito Moebius*, segundo Pierre Lévy. Em *O que é virtual?*, o autor aponta que tal efeito ressalta as dinâmicas de desterritorialização e virtualização, a fim de outras formas de relações dicotômicas: velocidades novas, espaços-tempos mutantes, a passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior, relações entre público e privado, próprio e comum, mapa e território, autor e leitor etc.<sup>12</sup>. Pode-se, como exemplo, lembrar a proposição de Lygia Clark com a Fita de Moebius, 1964 - “*Caminhando*”, na qual se sugere uma ação do tipo “faça você mesmo”. Com uma faixa branca de papel retorcida e presa nas extremidades (formando uma fita de moebius), segue-se um corte na extensão da tira que perpassa o seu interior e seu exterior e assim continuamente. Sem um fim exato, apenas minguado, até não ter mais escape: “É o fim do atalho”. O que Lygia explicita é a relação entre ações e afecções de dois ou mais órgãos mais ou menos afastados entre si – autor e

---

<sup>12</sup> LEVY, 1995, p.24.

espectador, nesse caso numa mútua realidade: “Se eu utilizo de uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo.”<sup>13</sup> O que a fotografia faz é proporcionar um regime parecido de relações, no que diz respeito aos diálogos; criadores e receptores referem-se a uma *realidade interior* para cunhar e decifrar imagens a partir de uma *realidade exterior* dada e comum aos dois lados.

Barthes apresenta essa conexão entre *studium* e *punctum*<sup>14</sup>; Hal Foster reconecta Lacan com termo *touché*, a fim deste local de ruptura que desestabiliza as estruturas do sujeito e do mundo, dentro e fora... “a favor de uma confusão traumática” (FOSTER 1996, p.167). Essa *realidade exterior* e *interior* expressa as posições que seus agentes, ora propositores da imagem, ora receptores dela, tomam para si. Barthes alcunha como *studium* a superfície da imagem com a qual nos relacionamos. E é a partir do *studium* que nos interessamos por uma fotografia. É um “desejo indolente” – a excitação inerente frente ao enigma, por onde se tenta encontrar as intenções do fotógrafo segundo as próprias diretrizes – a cultura, o desejo, a busca. Barthes chama de *Operator* este operador responsável emocionalmente, cognitivamente, tecnicamente por exibir uma imagem. E é através do *studium* que se tenta num devaneio, e mais uma vez, segundo demandas singulares, aproximar-se dos intentos que fundam e animam a prática desse *operator*. Associa-se o *studium*, então, à segunda realidade expressa por Kossoy, um “registro expressivo das aparências”, em que a interpretação reside nas diversas

---

<sup>13</sup> Associação Cultural <<O MUNDO DE LYGIA CLARK>>: <http://www.lygiac Clark.org.br/> (acesso em 22/04/2014)

<sup>14</sup> BARTHES, 1984, pp. 45-46

leituras de seus receptores. Em contrapartida, o *punctum* se liga à primeira realidade, ao passado inacessível ao qual a foto se refere. À história intimamente oculta – a ação, o contexto, o discurso –, com o qual tentamos nos aproximar, mas principalmente àquilo com o qual – não sabemos e não vemos – nos comove mina um desejo para além daquilo que mostra: “(...) a fotografia esconde dentro de si uma trama um mistério. É por detrás da aparência, da visibilidade registrada pela imagem fotográfica, que se esconde o enigma que pretendemos decifrar” (KOSSOY, 2002, p.57). Rancière, em *O destino das imagens*, discorre sobre o *punctum* e o *studium*:

Barthes quer fazer valer, contra o múltiplo dispersivo das operações da arte e dos jogos da significação, a imediata alteridade da Imagem, isto é, stricto sensu, a alteridade do Um. Ele quer estabelecer uma relação direta entre a natureza indicial da imagem fotográfica e o modo sensível por meio do qual ela nos afeta: esse punctum, o efeito pático, que ele opõe ao studium, ou seja, às informações que a fotografia transmite e às significações que ela acolhe. O studium faz da fotografia um material a ser decifrado e explicado. Já o punctum nos atinge de imediato com a força efetiva do isso-foi: isso, quer dizer, este ser que indiscutivelmente esteve diante do buraco da câmera escura (...) (RANCIÈRE, 2012, pp.18-19).

Rancière assinala um mote essencial para aproximar a relação do espectador com o objeto observado, no qual “os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema” (RANCIÈRE, 2012, p.18), logo, no poder de associar e dissociar a imagem a uma história que viu, leu, viveu ou sonhou a partir do que observa, seleciona, compara e interpreta. Assim participariam à sua maneira do espetáculo que lhes é proposto, “ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos” (RANCIÈRE, 2012, p.17). O que Rancière discute em *O espectador emancipado* é um questionamento das posições entre *olhar* e *agir* e o entendimento que olhar também é uma ação que implica significados e discursos, que transforma as concepções estabelecidas desses arranjos. A ação incisiva do olhar desloca esse observador passivo que se mantém numa distância reflexiva, por

outro experimentador e inquiridor: procura as causas que antecedem os fenômenos – como o espectador-compositor de Lygia Clark em *Caminhando*. Atina, então, buscar aquilo que está subtraído no espetáculo – um elemento, um verso ou uma estrofe que se somará ao seu próprio poema, a seu próprio cerne. Em descobrir as lacunas ou as proposições subtraídas ou dissimuladas na imagem é que o espectador relativiza o que lhe é dado e propõe outros níveis de distanciamentos para se relacionar com esse objeto: para se identificar ou não, comover ou não, afim dessa possível intimidade com a imagem.

Para Barthes, a fotografia está num entremeio inaudito do *isso-foi* (realidade) e do *é-isso!* (verdade), e essa relação leva a imagem ao ponto em que o *afeto* (“o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo”) tende a recobrar sempre o *ser*. Rancière, mais uma vez, em *O destino das imagens*, questiona uma genealogia do *isso-foi* que se vale da obstrução da relação entre o real da *impressão maquínica* (a própria foto) e o real do afeto. Questiona que a oposição do *studium* ao *punctum* separa de forma arbitrária as sinapses desse escaneamento entre o enigma e a *presença nua*. Talvez o que Rancière tente abordar seja que não é só através do *punctum* que esses afetos são recobrados, e sim que o fato do *isso-foi* – na realidade explícita da foto – foi garantido de um afeto experienciado e passível de ser impresso na imagem. Flusser propõe o *scanning*, tendo em vista que o significado da imagem está *para além* de sua superfície, porém *em* sua própria superfície. Esse escaneamento é regido por sua própria estrutura, como também pelos “impulsos no íntimo do observador”, logo essa leitura é fruto de duas intencionalidades em convergência: a do emissor e a do receptor (a do fotógrafo e a de seu espectador). Seria uma forma de tentar descobrir o que de muito oculto ou misterioso uma

imagem envolve, até mesmo reporta. E, segundo Barthes, a fotografia é esse desejo de saber mais, porque ela vem exatamente do *noema* “*isso-foi*” (da realidade que nunca reatingiremos), a fim de ter acesso ao que há por dentro, nas profundezas: escrutar; aquilo que nos faz parar frente a uma fotografia e manter-se...

“Sou o ponto de referência de qualquer fotografia” (BARTHES, 1984, p.125). Essa afirmação que Barthes tece tensiona as etapas do processo fotográfico e seus atores: como emissor, o ponto de referência se volta para si – a seus intentos e técnica; como objeto-sujeito (fotografado), o centro da foto se volta também para si – sua postura, o olhar, o gesto; como receptor de uma fotografia, o referencial retorna mais uma vez – a cultura, o entendimento, as emoções que a imagem pode suscitar e reportar. Não importa que posição o sujeito habita nessa dinâmica, será sempre mencionado: tanto para produzir, viver ou ler uma fotografia. Implicada nesses três aspectos, a distância é o elemento característico da fotografia, que, ao mesmo tempo, impõe o afastamento de seus agentes no momento em que os aproxima de forma efetiva e afetiva, por sua vez. O aparato técnico já fixa de maneira categórica a distância como axioma para a realização da foto. Porém outro determinante é atribuído ao fotografar: o que antes precisou estar perto demais para garantir a realidade do fato pela foto – a veracidade emocional que se estabelece com o *subject*. Esse envolvimento, impresso na imagem – que é produto de uma força por uma distância qualquer –, reflete como o fotógrafo se deixou ser afetado por aquilo que o cerca. Como espectador, entretanto, não se pode dimensionar essa emoção (ou essência) – que está na foto (impressa). Aproximamo-nos dela, mas não daquela mesma (emoção) que comoveu o fotógrafo e seu *subject*. Aproximamo-nos, na verdade, de uma possibilidade narrativa – na

comunhão de fatores subjetivos. O que está na superfície da imagem exacerba memórias e comina um sentimento de identificação.

A distância na fotografia é uma aporia: se, por um lado, o fotógrafo tenta se aproximar de forma verídica do foco de sua pesquisa ou intenção fotográfica, por outro lado, a câmera é um utensílio de espreita, é uma arma com um longo cano que atinge de perto o alvo, porém sob certa distância. É o que Sontag aborda: a câmera como uma sublimação da arma: o fotografar é um assassinato sublimado. Assim, fotografar alguém é violá-lo; é poder transformar “pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, 1986, p.25). Ao mesmo tempo, a fotografia é essa dupla distância, que não se afasta de fato, nem esbarra, tão pouco – só existe, pois, nessa aporia; é também um pleonasma que corrobora para a dinâmica em que a mesma ideia (a ideia de distância) é dita em termos diferentes. Barthes diz, então, que “a fotografia tem algo de tautológico” (BARTHES, 1984, p.16). O fenômeno fotográfico é construído ao coincidir acepções e contradições que culminam na imagem: o estar perto, e ao mesmo tempo longínquo, para estar próximo mais uma vez; o poder olhar, o olhado que lhe olha, por sua vez; o devaneio de morte e a ação; a câmara escura e o texto de luz, o silêncio e o ruído. Não são apenas contradições, ou vícios pleonásticos, são potências que se refletem e se reforçam: ao enunciar uma, a outra já está convocada. “Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.148). Didi-Huberman também afirma que, de uma forma heurística – nessa imagem que interpela – as distâncias contraditórias se experimentam umas às outras, dialeticamente. A dupla distância então, uma distância dupla, é a distância mesma: sempre dialética – em que as “antíteses” permanecem dentro da totalidade.

E essas contradições são como o primitivo do movimento da existência do ser, ou da realidade. Como por exemplo:

Se o fotógrafo procura temas considerados indecorosos, tabus, marginais (...). E o que vem a ser, exatamente, o aspecto perverso de tirar fotos? Se os fotógrafos profissionais têm, muitas vezes, fantasias sexuais quando estão atrás da câmera, talvez a perversão resida no fato de que essas fantasias sejam, ao mesmo tempo, plausíveis e muito impróprias. (...) Com efeito, usar a câmera não é um modo muito bom de aproximar-se sexualmente de alguém. Entre fotógrafo e seu tema, tem de haver distância. A câmera não estupra, nem mesmo possui, embora possa atrever-se, intrometer-se, atravessar, distorcer, explorar e, no extremo da metáfora, assassinar – todas essas atividades que, diferentemente do sexo propriamente dito, podem ser levadas a efeito à distância e com indiferença. (SONTAG, 1986, p.23).

Nessas distâncias contraditórias, desenvolvem-se as relações dos atores/sujeitos implicados no processo criativo fotográfico. E, através dessas distâncias, cada um desses atores se aproxima e se envolve com a imagem. A tríade – fotógrafo, fotografado e espectador – regula uma dinâmica de afetos. A partir dessas relações, Didi-Huberman fala ainda de um assédio: que olharia e escaparia ao mesmo tempo. E, por esse paradoxo, outro aspecto é ativado, no qual o “poder do olhar é atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.148). Aqui se forma uma dupla distância, um duplo olhar, em que o olhado olha o olhante.<sup>15</sup> O olhar é a relação do próximo e do distante. Assim, quando se vê algo, é possível se abrir a isso e se comover, pois essa dialética é ultrapassada pelo afeto do olhar. Então a passividade e/ou estabilidade das posições ocupadas no processo fotográfico está implicada nas voltas do afeto e em como tais sujeitos interagem.

Arlindo Machado descreve uma transferência de subjetividade em que o espectador, diante da foto, adentra um lugar simbólico, ignora a sua própria posição e se imagina

---

<sup>15</sup> Ver DIDI-HUBERMAN, 2010, p.160.



da mesma perspectiva privilegiada que originou a imagem: uma interrupção efêmera do próprio olhar para colocá-lo à mercê de um outro que o rege<sup>16</sup>. O lugar que o espectador ocupa e de onde olha a cena coincide com o lugar de onde o sujeito da enunciação – o fotógrafo – emite a representação. A imagem fotográfica, então, constrói-se já desde esse lugar que o fotógrafo ocupou em relação ao fotografado. Arlindo Machado completa que “deve-se concluir que quem vê efetivamente a imagem não é o espectador: ele apenas endossa uma visão que já foi realizada antes pela objetiva.” (MACHADO, 1984, p.94). A imagem reforça o devaneio de um “estar-no-lugar-de”<sup>17</sup>, pois a clássica perspectiva renascentista, que ainda domina o imaginário, configura os moldes de representação e instaura o ponto de vista do enunciador – da câmera – em detrimento do espectador. E, ao mesmo tempo, o contrário: suprime o fotógrafo por um devaneio de posse dessa visão.

Mas a fotografia, pela pura hegemonia da perspectiva que a sustenta, já obriga o espectador a se colocar no ponto de vista da câmera, suturando o sujeito transcendental que a enuncia. Diante da imagem figurativa informada pela perspectiva unilocular, nós abandonamos o nosso olhar àquele outro olhar invisível mas onipresente – o da câmera – que comanda a nossa visão. O olho personificado no vértice da pirâmide albertiana funciona, portanto, como um mediador: é através dele que nós devemos olhar a cena. Não há como nos mover no espaço da representação que não seja por procuração: o nosso olhar apenas pode mover-se em direção aos pontos que o olho enunciador aponta na cena. Isso é exatamente o que nós podemos chamar de alienação em fotografia: os espectadores, sem saber, são destituídos do poder e da liberdade do olhar; o olhar é coisificado, separado do indivíduo que olha. (MACHADO, 1984, p.99/100)

### 3.1 BUSCA DE SI NO OUTRO: JACK PIERSON E O AUTORRETRATO ALHEIO

---

<sup>16</sup> Ver MACHADO, 1984; p. 95.

<sup>17</sup> Ver MACHADO, 1984; p.98.

Além dos conceitos acima apresentados, Arlindo Machado se refere ainda ao espaço do “Ausente”, em que o espectador, vulnerável aos artifícios da enunciação, entra numa dinâmica de identificação, e acredita que pode ocupar naturalmente o lugar desse sujeito que não está explícito: o ausente – o fotógrafo. Essa relação pode ser abordada de uma forma proporcional ao trabalho fotográfico reunido na série *Selfportrait*, de Jack Pierson, que foi primeiramente publicada como livro pela *Cheim & Read Gallery* em 2003. A série é constituída de quinze retratos de homens diversos, e, posteriormente, participou da *Whitney Biennial 2004*, em Nova York, EUA. Por um lado, a câmera nunca é passiva diante de um *subject*. Ela marca uma presença e organiza uma configuração da situação dada. Parece, então, anular uma imparcialidade em prol de um subjetivo mecânico. A câmera impõe uma relação com o sujeito fotografado e interfere sobre ele: esse sujeito se posiciona frente a ela sob certo direcionamento e reorganiza sua imagem para ser fotografado – o próprio dispositivo incita certos sentimentos e posturas do sujeito frente à câmera. Isso, para além da intenção do fotógrafo que delibera também algo de subjetivo na construção da imagem. Em *selfportrait*, Pierson apresenta uma construção da imagem de si que está diretamente ligada ao imaginário do outro. O outro é seu reflexo e seu ensejo. É sempre um sujeito a se alcançar. O autorretrato pode ter como contrapartida o intuito de alcançar outrem fundado na concepção da própria imagem que, ao mesmo tempo, é próxima e distante de si. A respeito desse movimento, Barthes anuncia:

*Mas eu nunca me pareci com isto!*

*– Como é que você sabe? Que é este “você” com o qual você se parecia ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade? Você é o único que só pode se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam no espelho ou sobre objetiva (interessar-me-ia somente ver meus olhos quando eles te*

*olham): mesmo e sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário.* (BARTHES, 1975, p.42)

O autorretrato surge dessa falta: da carência da completude de si. E, sendo assim, Pierson dedica, ou, na verdade, encara o outro como uma imagem compatível, até mesmo assimilável: autentica uma transferência. Esses homens retratados em contextos domésticos, íntimos e envoltos de certo erotismo reforçam o desejo do outro, do corpo do outro. Quando denomina esses sujeitos de autorretratos, Pierson se aproxima de tais desconhecidos (ou ao menos anônimos) com certo desejo narcísico e um egoísmo altruísta (o sistema pleonástico mencionado anteriormente – sem escape: a imagem de si tem a intenção de extensão ao outro, assim como esse outro é reflexo de uma imagem própria alheia). Não mais que esse contorno sem limite está configurado no projeto de Pierson, o desejo pelo outro valida a sua identidade, pois é nessa imagem estranha que se compõem os discursos pessoais. O artifício do retrato garante a impressão de proximidade, pois permite a relação direta do retratado com o fotógrafo, ainda intermediada pela subjetividade que a câmera implica. Os feitiços de um retrato estão também pautados no arquétipo da pose<sup>18</sup> – gestos e posturas que tencionam certa pessoalidade. A aparente austeridade da pose – advinda da pintura clássica – é desmontada com o dispositivo fotográfico e permite através dela um acesso ao intrínseco que é calhado por essa interferência sensível do sujeito fotografado para com o fotógrafo e vice-versa. Arlindo Machado afirma ainda que a pose deixa de ser apenas uma técnica representativa ingênua e, sim, possibilita uma leitura mais positiva do referente, a partir do entendimento da equivalência subjetiva acertada nesse instante.

---

<sup>18</sup> O retrato e a pose serão mais uma vez trabalhos no capítulo 4, *O que se retrata*.



Fotografia1 – Jack Pierson, Self Portrait # 25, 2005

O ambiente não é identificável e é tomado por uma luz brilhante e difusa, que contorna o corpo imponente de um homem. *Selfportrait #25*, 2005, remonta uma pose exemplar e referencia os grandes corpos masculinos, varonis e ternos, dotados de um ideal – os mesmos que compunham as figuras clássicas greco-romanas. O braço direito apoia sobre o encosto atrás e propõe um gesto suave da mão que pende, enquanto a outra, posta frente ao corpo, limita sobre o púbis uma atenção. O afastamento das pernas estipula o movimento rígido da pose. Cabelos longos e barba, nariz proeminente e um olhar fixo – que extrapola a imagem e dedica-se ao outro: esse fotógrafo, neste caso, ele mesmo como um autorretrato afastado. O

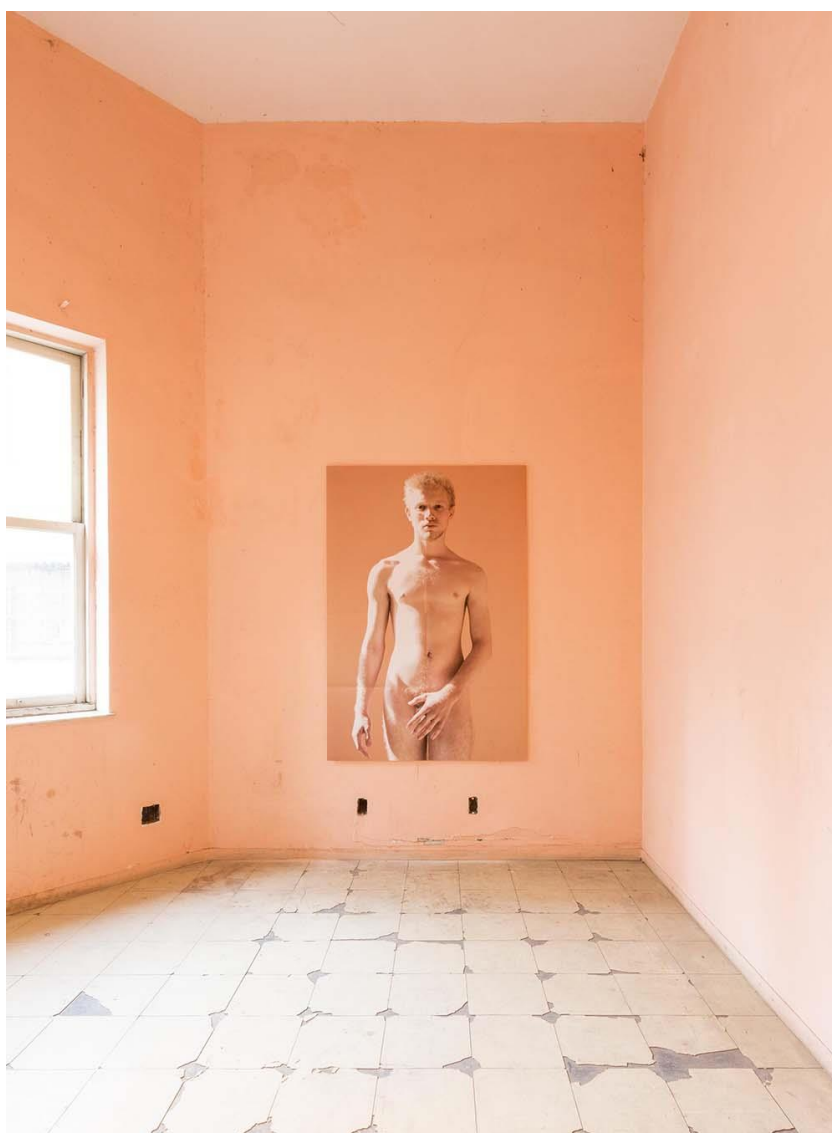
mártir notório, ressignificado, posterior ao flagelo; prezado e glorioso. As cicatrizes que marcam o corpo abordam o desejo da superfície – superfície, essa, da imagem – de um corpo grande e belo. O desejo aporético da pele: uma excitação velada, silenciada pelo instante. A excitação de observar, o desejo que existe em ser olhado. O retrato de Pierson, dele mesmo, de um outro e sendo outro, é o reconhecimento de si no diferente como uma potência de estar. A verdade interior, de Dubois, torna-se verídica; e mesmo Barthes se pronuncia – o que está oculto é mais verdadeiro do que o que está visível<sup>19</sup>. Nada mais que um corpo espreitado, e todas as histórias que ele possa acumular, por todo desejo que ele possa incitar. E, assim, estar próximo suficientemente do pulsor da vontade, e, toda vez, negar a inerência dessa força, garantindo a foto como resultado do gozo tolhido, ou como a projeção do gozo feito: "como fruto dessa eternalidade, a imagem narcísica passa a ser uma das condições do aparecimento do desejo, pois a imagem do corpo representa o primeiro ponto de engate dos significantes do desejo do outro" (SANTAELLA, 2004, p.145).

“ACEITE SUA FRAGILIDADE”. Essa é a inscrição na parede da sala onde foi instalado o trabalho de Jack Pierson em *Made by... (Feito por brasileiros)* na extensa exposição do Hospital Matarazzo, em São Paulo, 2014. Uma instalação fotográfica que articula momentos efêmeros, o páthos das relações interpessoais e o desejo. Num cômodo de paredes rosa – velhas e sujas – está a impressão do retrato de um homem, fotografado por Pierson, sobre um fundo também rosa – velho e sujo. Um papel com vinco de dobras, sem moldura e preso por alfinetes: o retrato desse rapaz – de pele rosada, cabelos crespos e claros, e olhar fixo – reforça as implicações

---

<sup>19</sup> BARTHES, 1984, pp. 148-149

anteriores sobre os *selfportraits*: a projeção e a identificação, no intuito de uma comoção íntima proporcionada pela superfície. A luz difusa que banha o corpo pelo lado direito, na imagem impressa, co-incide luz difusa que atravessa as janelas de vidro opaco da sala onde se encontra o retrato. O devaneio de presença muda, garantido pela luz, e o grande formato da imagem enaltece as sensações de vulnerabilidade e fragilidade. Tensiona, de fato, a potência, o formato e as relações que o retrato infere. *ACEITE SUA FRAGILIDADE*, diz desse corpo exposto e vulnerável, tanto quanto de todos os expectadores frente a essa imagem, sobre tais condições pictóricas proporcionadas pelo espaço (como um *site specific*).



Essa manifestação narcísica idealiza, na verdade, a alteridade através do reflexo próprio, onde o Outro é a imagem de si. Um retorno em si. *Fotografia e narcisismo*, de Margarida Medeiros, discorre sobre a identidade e a imagem do corpo em contextos de referências mitológicas. Narciso aparece como um símbolo para o autorretrato: seu encontro com a autoimagem confronta o outro (no caso, o mesmo). Medeiros levanta questões de identidade a partir da representação de si ou do outro, proporcionada pelo retrato – principalmente o fotográfico – que apressa (por seu dispositivo instantâneo) as interrogações de limites ou contornos – poder-se-ia dizer transferências. Sob a luz dessas mitologias, o corpo é o lugar que significa as relações de identidade e de investimentos emocionais. Exemplos como o mito de Perseu<sup>20</sup> e Medusa inscreve uma dinâmica entre o olhar para o outro, o olhar para si e a imagem projetada (a imagem segura do reflexo do olhar petrificante da besta no escudo reluzente), e rememora uma dinâmica entre fotógrafo e sujeito fotografado: mediado pela câmera (o escudo e a espada de Perseu) o fotógrafo avança contra o outro (ser que incita sentimentos aporéticos de receio, desejo e projeção) a fim de uma imagem que petrifique o ser em sua frente pelo olhar (a fotografia), e que, ao mesmo tempo, reforce sua imagem e identidade. A representação identitária, então, segundo Margarida Medeiros, se estabelece pela imagem do corpo, onde o ser se afirma através das relações com outrem – tais relações estão num limiar de desejo e dominação. Relendo o autorretrato – da figura de um homem qualquer de Pierson, a

---

<sup>20</sup> “Hermes dá-lhe a sua espada alada, e Atena o capacete que o tornará invisível. Mas a sua maior arma é o escudo de Atena, de superfície polida, que permitirá o jogo de retorsão com Medusa. A esperteza de Perseu será a de virar a imagem terrificadora contra ela própria, de modo a paralisá-la. Mas também isso tem o seu momento certo, já que Perseu tem de arrancar-lhe a cabeça no momento exacto em que, paralisada, não tenha ainda petrificado.” (MEDEIROS, 2000, p.68)

intenção de uma autoafirmação se configura pela tensão sensual e pelo domínio e sujeição de outro homem frente à câmera, com o desígnio de imobilizar o outro. Assim, o retrato fotográfico é um falso espelho psicológico e, ainda, reflexo que permite a alternativa narcísica de inversão, como também a inserção abstrata de papéis.

### 3.2 O INTERIOR DA TUMBA: PIETER HUGO E O DEVANEIO DE MORTE

O retrato oferece um rosto a se negociar, de expressões silenciosas e enigmáticas; algo a desvendar, ou uma fresta – um limiar. O retrato impõe a presença do olhar, do jogo de olhares, da identificação e da projeção de papéis. O rosto aparece como o indubitável emblema do *eu* – configura uma unicidade, antecipa as emoções; é veículo das emoções; particular para cada um e, ao mesmo tempo, consensual essencialmente nas leituras possíveis de sua articulação. Como Barthes observa anteriormente, nunca podemos nos ver, a ideia de um rosto próprio está sempre intermediada pela imagem. Não se veem os olhos, nem o que eles denunciam ao se deparar com outros olhos. A imagem de nós parece então dar conta, ou propõe um equivalente satisfatório, da totalidade de nós: “você está condenado ao imaginário” (BARTHES, 1975, p.42). Atravessado por outro rosto é que se pode identificar a si, considerar os parâmetros em que se formam os gestos, duplicá-los, apropriá-los a fim de que a imagem do rosto do outro traga à sua consciência mesma. Esse rosto como esfinge, porta, janela, caixa, tumba (como qualquer devaneio de limite e enigma, barreira e acesso) levanta todas as interrogações sobre a subjetividade. O retrato está aí como a manifestação representativa de uma eficácia fantasmática reforçada pelo enigma que o rosto (o gesto e a pose) infere como imagem. O



fotógrafo se lança ao sujeito fotografado e demanda a intenção de uma imagem subjetiva que diga algo de si. A imagem, por sua vez, desse fotografado, corrobora ainda um devaneio de tumba, de um cerne que está sempre a se alcançar na relação com o espectador que o encara:

A fotografia tornou-se uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que traz esses rostos.( RANCIÈRE, 2012, pp.23-24).

O sentimento de estranheza em relação ao próprio corpo dá-se dessa falta de totalidade de uma visão generalizadora de si. O jazigo compulsório no outro autoafirma uma identidade entre um *eu* corporal e um *eu* ideal, entre a imagem real e a imagem fantasmática da representação. Essa fotografia concebida como um autorretrato (não apenas da figura de si, como também da sua identidade) denuncia um outro e expõe ao mesmo tempo indícios de autorreferência, autodestruição e um devaneio de morte do sujeito (no caso, o fotógrafo). Margarida Medeiros discursa sobre a *fotografia e auto representação* e coloca que a reprodução mimética de si entende sempre o suposto olhar do outro – colocamo-nos como outro – Ainda segundo Medeiros, o entendimento de que essa representação está atravessada pelo espectador impõe um *sintoma de ameaça narcísica* (de auto destruição), cuja dinâmica dispensa os limites – entre fotógrafo, sujeito fotografado e espectador – em que o devaneio de encontrar-se “perante o Outro remete para o sentimento de perda<sup>21</sup> precisamente desse Outro, possível fundador de uma autorreferência

---

<sup>21</sup> "O homem, quando jovem, é só, apesar de suas múltiplas experiências. Ele pretende, nessa época, conformar a realidade com suas mãos, servindo-se dela, pois acredita que, ganhando o mundo, conseguirá ganhar-se a si próprio. Acontece, entretanto, que nascemos para o encontro com o outro, e não o seu domínio. Encontrá-lo é perdê-lo, é contemplá-lo na sua libérrima existência, é respeitá-lo

estável” (MEDEIROS, 2000, p.115). Nesse ponto, a representação da autoimagem, o duplo de si, tratado anteriormente por Didi-Huberman, a imagem no espelho, preserva o devaneio narcísico de extensão da angústia de morte, como também de sua imortalidade: faz-se necessário representá-la.

Pieter Hugo (1976-) fotógrafo retratista sul-africano, na série *There's a Place in Hell for Me and My Friends*<sup>22</sup> (2011), utiliza o retrato austero, de rosto e busto, como uma esfinge de interior obscuro como uma tumba: nos relacionamos com seu exterior, mas sempre cogitamos suas sombras internas. Utiliza como artifício a desfiguração de rostos, e tais deformações denunciam do autor a equivalência da *iminência de morte do Eu: a ameaça narcísica*. Com os retratos de *There's a Place in Hell for Me and My Friends*, Pieter utiliza artifícios de saturação fotográfica – com nuances de preto bem intensas – para figurar um estado patológico provocado pela exposição prolongada a um sol intenso; para figurar uma ideia de morte que é reforçada pela luz: a própria fotografia. Na série, existe ainda um autorretrato deformado por esse efeito patológico de tom. Quando o sujeito passa a não se reconhecer ante a sua imagem (nesse caso, em decorrência do maneirismo aplicado à sua concepção), infere algo de perturbador; e esse reflexo absurdo é o dúplice da morte, o rosto bestial, a dissimulação demente. Além do grupo de amigos (expressos pelo título da série), o autorretrato de Pieter antecipa o sentimento da iminência de morte de si, a

---

e amá-lo na sua total e gratuita inutilidade. O começo da sabedoria consiste em perceber que temos e teremos as mãos vazias, na medida em que tenhamos ganho ou pretendamos ganhar o mundo. Neste momento, a solidão nos atravessa como um dardo. É meio-dia em nossa vida, e a face do outro nos contempla como um enigma. Feliz daquele que, ao meio-dia, se percebe em plena treva, pobre e nu. Este é o preço do encontro, do possível encontro com o outro. A construção de tal possibilidade passa a ser, desde então, o trabalho do homem que merece o seu nome.” (De uma carta de Hélio Pellegrino) em SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. 9. ed. - Rio de Janeiro: Sabia, 1956.

<sup>22</sup> *There's a Place in Hell for Me and My Friends* dá título a uma das faixas do segundo disco solo - *Kill Uncle* – do cantor britânico Morrissey, lançado em 1991.

sua distorção – a auto-ruína. A imagem corrompida desse retrato poetiza uma dramaticidade e faz pensar sobre as configurações íntimas e seu equivalente simbólico nas deformidades plásticas: a pele preta, as manchas, os olhos brancos, o olhar fixo, a pose estática – rememorando os retratos fúnebres –, um caráter demoníaco é conformado sob essas implicações. Sobrepõe-se, na verdade, uma camada mortífera estruturada pela pose, pela cor, pelo irreconhecível. Como considerou Barthes, todos esses fotografos, em busca de capturar algo no mundo, são agentes da morte (BARTHES, 1984, p.137).



Fotografia.3 – Pieter Hugo. *Selfportrait. There's a place in hell for me and my friends*. CAPE TOWN, 2011.

Pode-se pensar no conceito de tumba, de Didi-Huberman, comparado ao retrato: o que se significa dessa angústia diante da tumba? Uma construção que alimenta o devaneio de interior e reforça o que nos olha no que vemos, pois quando se vê o que está diante, outra coisa nos olha impondo um “dentro”. A tumba então seria um objeto que antepõe um consenso de “dentro” – um interior obscuro e oculto – em que o olhante (o espectador) se depara com suas próprias imagens da memória, por assim dizer, também os ensejos, desejos e angústias ante o objeto. A imagem seria o túmulo (*guardiã do recalque* e também do seu acesso), por onde perpassaria o *retorno do recalçado*<sup>23</sup>. Um sepulcro que determina a ênfase de morte axiomática do outro, como a expectativa da morte de si, a imagem toma forma num outro objeto sigiloso, em que só se pode cogitar seu cerne (como também sua negação). O interior desse sepulcro são indagações lúgubres ressignificadas por imagens da memória – um modelo fictício, a nova narrativa – que revigora o enigma de seu interior por outro no qual permaneça o devaneio de existência, do corpo pleno, belo e benfeito. Logo a aproximação do retrato ao conceito de túmulo implica em posições similares frente ao enigma: a superfície olhada nos olha em retorno e, ao questionar seu interior, questionamos a nós mesmos, fazendo submergir da memória – de uma cadeia de lembranças – maneiras de se aproximar, identificar e dar-lhe história. Garante o movimento aporético, no qual o olhar que o objeto dedica derivou de nossas próprias demandas:

Por um lado, o objeto memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo temos-lo na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a viver pelo avesso o solo originário desse objeto, seu lugar agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, não o temos como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações

---

<sup>23</sup> Ver DIDI-HUBERMAN, 2010, pp.248-249.

encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios objetos *trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do “meio” – no qual esses objetos outrora existiram.(DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176).

O retrato pode empregar, a princípio, um devaneio de morte. O retrato também impõe “um diante e um dentro” que se correlacionam às percepções dirigidas à tumba e, deles, pode-se cogitar seu interior sepulcral: o corpo putrescente, a carcaça – assim como se pode imaginar ocupando o mesmo lugar. E por decorrência, acessar o interior desse objeto, remontando às próprias lembranças, em direção ao cerne do ser: “(...) o esqueleto, a ossatura, é o único resíduo do Eu, a única coisa sustentável do ser a partir do momento em que deixa de respirar, mas, ao mesmo tempo, o sinal mais evidente de que isso já aconteceu” (MEDEIROS, 2000, p.77). Nos retratos dos amigos em *There's a Place in Hell for Me and My Friends*, Pieter Hugo confronta a patologia das insolações, nas peles com tons de preto – o preto, este que é a *morada íntima das cores*<sup>24</sup> e que é o destino de todas as coisas. O íntimo acessado pela transferência de subjetividades é alcançado no retrato em seus estágios: do fotógrafo ao sujeito fotografado, da imagem ao observador. E seus retratos tensionam o incômodo no abjeto<sup>25</sup>, representado no preto algo que é fúnebre e memorativo, que, pela aparência deformada, revigora as distorções íntimas. As sombras externas que escurecem o corpo pretendem, pois, revelar alguma sombra interna que escapa para o branco dos olhos – o branco recupera o enleio de um interior ainda obscuro. Bachelard observa que, no interior de todo branco há, um negrume<sup>26</sup>. Consideradas por esses parâmetros (das cores

---

<sup>24</sup> Bachelard, sobre a dialética das cores em *A terra e os devaneios do repouso – ensaio sobre as imagens da intimidade*. 2003, p.21; será trabalhado novamente no capítulo 4, *O que se retrata*, na análise de mais uma fotografia de Pieter Hugo.

<sup>25</sup> O conceito de abjeto será melhor trabalhado no capítulo 4, *O que se retrata*, tendo como referências Hal Foster, *O retorno do real*, e Jacques Rancière, *A imagem intolerável*.

em Bachelard), as sombras evocadas nas peles dos sujeitos fotografados por Pieter, reforçam um caráter de intimidade pela cor profunda, seus contrastes e sua estranheza: fazem cogitar as inquietudes internas do fotógrafo, tanto quanto dos seus *subjects*, além de se estenderem ao espectador em sua própria imersão íntima. Pois não haveria tal lugar, um inferno íntimo, para todos?

Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito* (2004), diz que o corpo próprio pode abrigar amostras de outros corpos, e que esse repertório de si e a sua autoimagem se valem das relações estabelecidas com outrem, enfim “o homem é o espelho para o homem”. E o espelho é um lume que infere um devaneio – transforma os objetos em espetáculo, assim como os espetáculos em outros objetos, evoca imagens que defrontam e renegociam as posições dos sujeitos – “eu em outrem e outrem em mim” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.26). Equiparado ao conceito do *que nos olha no que vemos*, de Didi-Huberman, no qual se indagam as proposições do enigma aplicado em um *diante-dentro* conferido ao objeto (caixa, tumba, porta etc), no corpo também se imporia o enigma, ao mesmo tempo, daquilo que é “vidente e visível”<sup>27</sup>. O homem que olha o seu entorno, também pode se olhar e se reconhecer no que vê. A situação redundante do gesto que reforça gesto: é vidente porque vê, é tocante porque toca, é sensível porque sente, e diametralmente<sup>28</sup> influenciado, é vidente porque é visto, é tocante porque é tocado e sensível porque é sentido. A

---

<sup>26</sup> Bachelard diz sobre “o negrume secreto das coisas brancas”: *o negrume íntimo* – “o pecado íntimo de uma substância hipocritamente doce e branca”. Diz ainda, dentro de uma teoria hegeliana do “mundo invertido”, que o negro num movimento dialético é o “em-si do branco”; assim confere, por exemplo, à neve que seu mérito de ser branca advém da sua matéria íntima negra: “A imaginação material, sempre com uma tonalidade demiúrgica, quer criar toda matéria branca a partir de uma matéria escura, quer vencer toda a história do negrume.” (BACHELARD, 2003, p.21).

<sup>27</sup> MERLEAU-PONTY, 2004, p.19.

<sup>28</sup> Conferido a essa dinâmica um caráter circular de retorno.

visão apresentaria para o espírito, como sugerido por Merleau-Ponty, uma representação – uma imagem do mundo consistente em sua idealização. O ser vidente – que olha e que também é olhado – não tem posse alguma do que vê. Na sua concepção idealizada das coisas do mundo, o ser vidente apenas se aproxima do que vê:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhece no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.19).



Fotografia.4 – Pieter Hugo. *There's a place in hell for me and my friends*. Yasser Booler. CAPE TOWN, 2011.

### 3.3 O ESPECTADOR ATIVO: ALAIR GOMES E A NOVA JORNADA SENTIMENTAL

faz da fotografia um transporte (como aponta Rancière numa análise a Barthes – do *studium* ao *punctum*), direto para o sujeito que observa da condição sensível expressa do sujeito fotografado. Se, por um lado, Barthes afirma que o observador deve desassociar o conhecimento prévio da imagem em sua leitura, por outro, Rancière aponta as falhas dessa equação quando o próprio Barthes dedica o *punctum*, de certo modo, a um conhecimento anterior dos motivos da foto: o tempo – no exemplo do retrato de Lewis Payne por Alexander Gardner<sup>29</sup>. O que de fato interessa nessa dinâmica é o efeito vicioso de retorno entre o motivo, o fotógrafo e o observador: entre o que está intencional e o que não é intencional, do que está expresso e do não expresso. O tempo incongruente entre presente fotografado e o “registro-já” do passado, endossa o argumento de *transferência* (1984) de Arlindo Machado, segundo o qual a relação de proximidade com que o espectador pode se firmar perante a imagem vista também reflete a do fotógrafo – que, consciente desse artifício psicológico, negocia com o motivo fotografado qual proximidade, qual lugar e com que afeto essa figura transparecerá na superfície fotográfica. E, assim, o plano da representação parece ser negociado com seus sujeitos sob o intermédio de uma procuração, e em qualquer que seja a ação – de fotografar, de posar ou de observar –, cada um desses atores, no processo fotográfico, dá ao outro o poder de agir em seu nome.

---

<sup>29</sup> Rancière fala de um curto-circuito entre o “saber histórico do motivo representado e a textura material da fotografia”, apontamentos nos quais Barthes se ancora para atribuir ao Retrato de Lewis Payne, de Alexander Gardner, o *punctum* na morte: “A foto é bonita, o rapaz também: isso é o *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isto será e isto foi*” (BARTHES, 1984, pp.148-150). A crítica de Rancière é que nada na foto nos diz que o rapaz vai morrer. Nada nos diz que este rapaz é Lewis Payne, condenado à morte em 1865 pela tentativa de assassinato do secretário de Estado dos EUA.



Pode-se pensar por esse viés o trabalho do fotógrafo carioca Alair Gomes (1922-1992), numa série específica, organizada pelo fotógrafo Miguel Rio Branco<sup>30</sup> (1946-), intitulada *A new sentimental journey*. A extensa pesquisa em que consiste o trabalho de Alair Gomes reflete o desejo, o erótico, o sagrado e o devocional do corpo masculino. O método de execução e apresentação serialista – atento à ordem e à sequência –, dotado de ritmo pelas repetições, potencializa uma narrativa na qual se tende a elucidar um sentido. Sempre voltado ao desejo sexual do corpo masculino, sublima ao ponto de poder considerar tal desejo idealizado e fugidio. Quando na série, homens aparecem se exercitando na praia, Alair coloca-se sob certa distância (dentro do seu apartamento) e atinge seus modelos, absortos, com uma teleobjetiva, lançando um olhar voyeurista sobre o masculino. Existe uma preocupação sobre a tensão do cotidiano na voluptuosidade dos corpos, mas autorreferente às próprias demandas do olhar e do desejo. A relocação dessa pulsão se torna clara: no silêncio da sua vontade e sem consentimento, sem reciprocidade do desencadeador de seu desejo, tal intimidade é manifestada apenas por si, em abstrações e projeções dedicadas aos corpos perfeitos na areia. Esse catalisador sexual é instituído pelo olhar, pela captura. E o maior dos querereres é o querer sexual<sup>31</sup>. O instinto sexual constitui a própria essência humana, onde tal impulso é a medula da vontade de viver. Um hábito inveterado do homem, ocultado, clandestino, submetido. Com base nesse pensamento, o que se cogitaria nas imagens de Alair Gomes é o desejo pelo objeto fotografado: qual é a aproximação real do fotógrafo com esse objeto? Quanto esse ato registrado não foi consubstanciado pelo fotógrafo e seu objeto?

Alair Gomes prega um erotismo devocional: o corpo masculino se torna um ícone de

---

<sup>30</sup> Que será analisado no contexto *O que se retrata*, no capítulo seguinte.

<sup>31</sup> Schopenhauer diz do querer sexual: “querer é essencialmente sofrer, e como viver é querer, toda a existência é essencialmente dor.” (SCHOPENHAUER, 1960, p.14).

veneração, como aqueles a que se dedica um amor, uma oração, um clamor, um rito e um sacrifício, sobre o altar ou por detrás do vidro frio de uma redoma... Na superfície da imagem fotográfica. A contemplação da beleza é seu primeiro foco, a fim de<sup>32</sup> uma excitação iminente e de uma sexualização já intrínseca ao corpo – corpo, este, retratado, jovem e belo, forte e livre. O acesso ao divino através do erótico dá ao seu enredo imagético as rerepresentações de pulsões de vida e ação, caracterizadas por *Eros*, uma das forças que determinam as faculdades do desejo, em principal, os instintos de vida e vontade. O amor e a atividade sexual impulsionados numa unidade psíquica e somática. O *Eros*, em Alair, pode ser cogitado pela beleza estética gloriosa do corpo masculino jovem e atlético, que exercita seu poder nas contrações dos músculos, no viço, no suor, na pele bronzeada apontada pelas nuances de cinza, de suas imagens preto-branco, e na especulação obscena do falo dissimulado nas sungas. Em contraponto e correlacionado, surge o *Tânatos*, em que se dedica à pulsão de morte e destruição, ou aos entraves do desejo, nesse caso, pelo fato de seus modelos serem apenas ideais e fantasmáticos (apenas abstração de pensamento e, por fim, imagem fotográfica). Um exercício da passividade do olhar que repousa em outros corpos e devaneia desejos não consubstanciados, de fato, mas exaltados em si, e por si. A foto aparece como produto da morte, que configura em seu plano o desejo do corpo, a excitação sexual e o gozo solitário, ao mesmo tempo, o não-corpo, o não-sexual e o não-gozo. A foto, portanto, é matéria de positividade nas figuras instigantes que apresenta, assim como aflora seu lado obscuro, de obscenidade óbvia e faltante.

O corpo apresentado nas imagens de Alair Gomes reflete a sacralidade e a

---

<sup>32</sup> A expressão pode ser associada à linguagem informal [Brasil] – *a fim de*: com interesse amoroso ou sexual.

resignação perante a perfeição – a própria ideia de um deus carnal e corrupto, de beleza e vícios. A respeito da sagração do homem que foi concebido à imagem e semelhança de deus – o homem então perfeito em seu físico e intelecto: “Deus, portanto, criou os seres humanos à sua imagem, à imagem de Deus os criou: macho e fêmea os criou”<sup>33</sup>. E dotou sua criação de um sopro do seu próprio fôlego dando-lhe alma, dando-lhe um espírito relacional, onde se compartilha o amor e a compaixão. Diretamente proporcional, o homem enfim criou deus à sua imagem e semelhança. Fez-lhe um corpo sexual, grande, forte e belo que configura o ideal de desejo e prazer – da sublimidade rústica que consiste a própria existência do ser. E, através disso, valida toda a sua leviandade. Portanto deus torna-se importante para o homem, pois possui algo que pertence ao próprio homem. Em contrapartida, essa mutualidade é entendida a partir da noção de que deus – fruto de um imaginário humano – oferta também seu afeto a estes. Assim confirma uma atualização daquilo que o homem dedica a deus e do que o homem acredita que deus lhe dedica.

A aproximação ao conceito de transferência está, na verdade, atribuído a um deslocamento, transporte, substituição: de um lugar por outro, de um papel ao outro. Atua as angústias, propiciadas por tais transferências – despertadas através das memórias da vida cotidiana, dos relacionamentos e atividades –, sobre o outro. O que se entende do papel do homem e do papel de deus, no qual um se espelha e reflete no outro a sua própria imagem e essência, é o transporte, o mesmo que aproxima o fotógrafo de seu modelo. Um jogo de reconhecimento e procuração, em que um permite que seja dito, em seu nome e em sua imagem, o nome e o corpo do outro. Uma experiência dialética do desejo através da qual o sujeito – esse indivíduo

---

<sup>33</sup> (Genesis 1:27)

que é simultaneamente observador dos outros e observado por eles<sup>34</sup> – é investido num discurso de “assujeitamento”<sup>35</sup> ao significante de sua demanda, e assim, transfere e subjetiva o desencadeador do seu desejo. Poder-se-ia considerar que o fotógrafo cria a imagem do modelo à sua própria semelhança, e, em sua contrapartida, o modelo do retrato considera no fotógrafo a imagem do desejo de si mesmo – do desejo narcísico do outro. O desejo inconsciente que é dedicado a objetos externos, a figuras alheias, a outrem – tanto o sujeito que fotografa quanto o sujeito fotografado, ou mesmo o sujeito espectador da imagem, tendem a se trasladar diante de uma alteridade em que se possam projetar suas demandas.

*A new sentimental journey* é um diário de viagem composto de manuscritos e fotografias feitos por Alair Gomes no decorrer de três meses (de agosto a outubro de 1983) por países da Europa (entre eles Inglaterra, França, Suíça e Itália). Construído numa escrita poética e filosófica, o diário, narra o cotidiano, os encontros, os amigos, os lugares – dos trens aos hotéis, as visitas aos museus. Dedica toda essa narrativa a suas impressões deslumbradas sobre o erótico que o corpo masculino jovem e belo frequentemente despertou na concepção e problematização de seu trabalho. O título desse diário foi inspirado por outro diário de viagem – que também aborda as reviravoltas do ser transeunte, taciturno e reflexivo, que, em trânsito, propõe um conhecer-se a si mesmo – do pastor anglicano irlandês Laurence Sterne, *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*, 1776. Sterne utiliza do artifício de

---

<sup>34</sup> Dicionário psicanálise: significado para *sujeito*. ROUDINESCO, PLON, 1998.

<sup>35</sup> Arlindo Machado também usa o termo no capítulo *Sutura e Transferência do Sujeito*, do livro *A ilusão especular: introdução à fotografia*, para avaliar a posição do espectador frente à imagem – em que só se tem como parâmetro aquilo que foi delineado pelo fotógrafo. Logo o espectador produz uma transferência de subjetividade: “o que ocorre é um ‘assujeitamento’ do espectador, pois em toda construção perspectiva unilocular este último [o espectador] se identifica com o sujeito [o fotógrafo] e vê a cena como se fosse ele.” (MACHADO, 1984 pp.91-92).

um alter ego, o pastor Yorick, viajante em busca de recuperar a sua saúde, por conta da tuberculose, em terras da França à Itália (onde não conseguiu chegar). No prefácio de seu diário, iniciado já no decorrer da narrativa, Yorick em um *Desobligeant*<sup>36</sup> categoriza algumas causas gerais que levam as pessoas ociosas a saírem do seu país natal e seguirem ao exterior, que, por uma razão ou por várias razões, poderiam ser entendidas, a ver: *Enfermidade do corpo, Imbecilidade de espírito, ou Necessidade inevitável*<sup>37</sup>. Dentro dessas razões gerais abrem-se, ainda, categorias diretas que denominam certos tipos de viajantes como os menos complexos emigrantes: os *Simples Viajantes*, seguidos dos *Viajantes Ociosos*, *Viajantes Inquisitivos*, *Viajantes Mentirosos*, *Viajantes Orgulhosos*, *Viajantes Vaidosos*, *Viajantes Melancólicos*<sup>38</sup>. Nessa *Necessidade inevitável*, os *Viajantes por Necessidade* são, mais uma vez, divididos em *O viajante delinquente e perverso*, *O viajante infortunado e inocente*, *O simples viajante* e, por último, e nesse caso aproximado ao papel e contexto de Alair Gomes em suas viagens, *O viajante sentimental*.

Os diários (escritos e fotográficos) de *A new sentimental journey* são uma produção bruta que Alair não organizou. A série hoje conhecida como tal foi proposta por Miguel Rio Branco dentre uma quantidade de setecentas imagens que eram ainda inéditas e desconjuntadas de uma lógica narrativa típica do autor. A curadoria dessa série foi proposta pela Maison Européenne de la Photographie, em Paris, para a sua exibição durante o período de junho a agosto de 2009. Posteriormente editado, o catálogo com textos críticos referentes à mostra, fragmentos do diário de viagem,

---

<sup>36</sup> Carruagem em que só há lugar para um único viajante.

<sup>37</sup> STERNE, 2002, p.19.

<sup>38</sup> STERNE, 2002, p.20.

além das imagens. Rio Branco segue a mesma lógica narrativa de ordenamento e sequência em que Alair construía suas séries de retratos e, principalmente, das paisagens dos homens na praia. Exalta o movimento e o ritmo e salienta o caráter obsessivo votado aos nus masculinos. O corpo é reforçado até a exaustão por sua repetição serial. Em *A new sentimental journey* o masculino é figurado pelas esculturas clássicas desse homem que é centro de todas as coisas, é belo e perfeito de corpo e espírito – visto por novos ângulos, distanciado das referências já conhecidas da representação técnica sobre a arte clássica. Aproximações improváveis, passionais e sexualizadas recolocam essas esculturas em um novo regime de visualidade e emoções. O que se configura aqui, na emoção inanimada das estátuas, é o contexto geral da obra do fotógrafo: é o mesmo sentimento e a mesma postura que dedicava àqueles homens na praia ou no seu estúdio, para os retratos. A evidência do erótico é constante e elevada ao mesmo nível de todo o seu repertório fotográfico.



Fotografia.5 – Alair Gomes. *Davi. A new Sentimental Journey*



Fotografia.6 – Alair Gomes. *Davi. A new Sentimental Journey*



Ao Davi de Michelangelo, é dedicado um jogo de enquadramentos encadeados que reverencia a superfície da pele de mármore, contorna seus músculos e ressalta o seu sexo. A proporção geométrica do corpo provoca um encantamento matemático que reforça a ideia da atração do intelecto pela medida da beleza. Em trecho de seus escritos, Alair confere à posição central – das coisas e dos processos práticos e teóricos – uma característica dominante da razão humana. E a meia altura, ou a meio comprimento do corpo, está a posição dos órgãos sexuais numa concentração de forças e interesses. O conceito de centro, então, comina ao erótico um intrínseco que é redimensionado pela razão. E, para esse ponto central do corpo matemático de Davi, está regido um discurso sensível, em seu diário, que exacerba a força monumental poética e erótica do efebo rei: ruivo, de belos olhos e de gentil aspecto<sup>39</sup> – na eminência de sua glória heroica<sup>40</sup>, como também da sua postura de magnificência histórica<sup>41</sup>:

Caminhando na frente de Davi, fico maravilhado com a flexibilidade e a clareza com que seu botão de amor, seu pálio tumultuoso sublinha vigorosamente o centro de seu corpo em pé. Detenho-me perto dele, antes de erguer a cabeça e pousar os olhos em sua postura triunfante. Aproximo-me ainda mais e colo-me ao pedestal, que é um pouco mais alto que eu; pouso os olhos nele com a intensidade ainda maior – uma pequena volta em torno do pedestal me ajudaria a ajustar a cabeça entre os pés de Davi, para ver melhor seu zênite – na esperança de aceder às abençoadas visões do templo solar de Davi, agora preciso ficar na ponta dos pés e torcer o pescoço como uma serpente; preciso também prender a respiração para tirar uma foto deste templo sagrado. (Gomes apud. RIO BRANCO; MELLO, 2009, s/p.)<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> I Samuel 16:12.

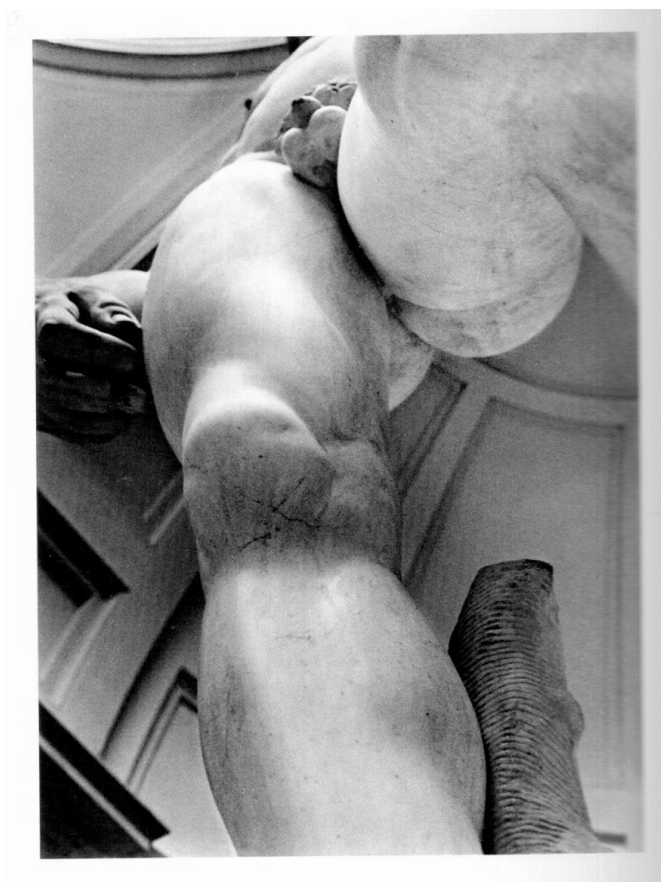
<sup>40</sup> Referência à passagem bíblica em que Davi mata o gigante Golias, levando consigo apenas um alforje (bolsa) de pastor com cinco pedras polidas e uma funda (tira de couro com que se arremessam pedras). (I Samuel 17:49-51).

<sup>41</sup> Referência à passagem bíblica em que Davi torna-se Rei da tribo de Judá e posteriormente do Reino Unificado de Israel. (II Samuel 5:2-5)

<sup>42</sup> Trecho do diário no livro *A new sentimental journey* (s/pág.)

É uma atenção a como a parte central da figura de Davi lhe infere um devaneio apaixonado. Incita pensar num corpo de potência sexual que tanto é provocado, nesse caso por seu autor – Michelangelo –, como é provocante a seus espectadores – agora o próprio Alair:

Suas nádegas salientes, que se sobressaem do arredondado de suas coxas vistas por trás, são perfeitamente lunares, mesmo em seu esplendor – no cruzamento da convergência das coxas, elas compõem a forma do templo isolado. As *palle* [bolas] se tornam um coração firmemente encravado – e a ponta do coração revela o aparecimento direto do próprio coração do ser de Davi – e a ponta de seu sexo de amor se sobressai exatamente na cúspide do coração – o eixo do templo solar e do templo lunar se torna uma flecha soberana, [...] o eixo da flecha do templo sagrado avança muito além do próprio templo – o cuidado que Michelangelo não podia dedicar à representação da ereção de Davi, transparece, porém, na amorosa atenção e minúcia que dedicou às zonas mais sagradas da mais sagrada figura: a intumescência das *palle* corresponde à possibilidade de turgidez, à ideia mesma de ereção. (Gomes apud. RIO BRANCO; MELLO, 2009, s/p.)<sup>43</sup>



Fotografia.7 – Alair Gomes. *Davi. A new Sentimental Journey*

<sup>43</sup> Trecho do diário no livro *A new sentimental journey* (s/pág.)

A relação pode ser equiparada àquela em que o fotógrafo se encontra frente ao seu objeto de desejo, frente ao outro, ao corpo, e perante Davi exclama: “Sinto-me, então, como se estivesse diante de um adolescente extraordinariamente esplendoroso que, de boa vontade, consentisse em posar para mim, desnudo – o que me desvanece” (Gomes apud. RIO BRANCO; MELLO, 2009, s/p.).<sup>44</sup> Em consequência, outra dinâmica se estabelece, e o coloca em primeira instância como um espectador. Todas essas esculturas, afirmadas pela história da arte, impõem que qualquer um que esteja defronte seja já espectador. Porém uma transferência se instaura e, quando Alair Gomes, munido de uma câmera, direciona aos mármore escultóricos uma atenção, uma equivalência se opera – do deslocamento de observador distante para um observador intencional que consegue reverter numa ação sensível (o ato fotográfico) o frio da superfície de mármore a um devaneio de carne pulsante e sexual. E a partir da posição de espectador dessas obras – da monumental representação do corpo masculino – consegue transferir as demandas pessoais do corpo sexual que permeia seu imaginário, a fim de uma excitação real através das figuras imóveis projetadas. A ressignificação feita por Alair, de tal forma que as esculturas de mármore teriam o mesmo caráter de adoração e desejo afirmados pelo registro dos músculos, da pele, dos pelos, suor, púbis, sexo e tensão de seus modelos. De espectador, passa-se a inquiridor – o que anteriormente foi exemplificado pela proposição de Lygia Clark. A mesma imagem que suscita a passividade do olhar permite, também, a comoção ativa de uma percepção criativa.

Logo as relações espectador, sujeito fotografado e fotógrafo estão interligadas.

---

<sup>44</sup> Trecho do diário no livro *A new sentimental journey* (s/pág.)

Movimentam-se num regime de transferências e sobreposições de papéis. Num retrato ou num espelho, pretende-se a noção da imagem que o outro vê. Imagina-se a visão do outro. A imagem fotográfica pressupõe uma ideia da presença virtual do espectador. Foucault, ao considerar as utopias dos espaços, contrapõe e as correlaciona com *heterotopias*, nas quais o imaginário existe num lugar, ao mesmo tempo em que esse lugar alimenta um imaginário. Mas a aproximação relevante, neste ponto, seria a de uma *heterotopia de ilusão*: através de objetos reais se criam as ilusões e fantasias; a exemplo dos espelhos, livros e filmes de ficção – poder-se-ia, então, pensar a fotografia. Foucault apresenta o espelho como um lugar sem lugar: uma utopia. Como um espaço do ausente que impõe devaneios de *veja-me onde não estou, estou além, sou sombra de mim mesmo*. Entretanto o espelho também é uma *heterotopia*, já que existe na realidade (como objeto e espaço). Transforma o lugar em que se ocupa no momento em que se vê, a um só tempo *absolutamente real e absolutamente irreal* – você diante do espelho. A fotografia como heterotopia implicaria a consciência do retrato não como janela, mas como espelho, em que não é reflexo de uma imagem real, mas uma atualização idealizada onde se têm esses três atores interligados, querendo atuar no mesmo papel. Quando se considera que, ao se ver um retrato de alguém é a si mesmo que procura, ou que, quando se fotografa alguém, é a si mesmo que retrata, então, quando se sujeita ao registro de sua imagem é sempre para outro essa dedicatória. A fotografia é a atualização dos desejos de ocupar. De ocupar os espaços em sua virtualidade. De ocupar os espaços dos afetos. De ocupar uma imagem. Outro corpo. De pungir outrem.

## 4. O QUE SE RETRATA

### 4.1 O CASO DA FICÇÃO

A imagem intermedeia as relações do homem com o mundo – uma conexão com a vida que pode ser vislumbrada como cena fotográfica, videográfica ou cinematográfica. O dispositivo dessas imagens técnicas veio transformar os episódios da vida em planos de imagens idealizadas que a rememoram e frequentam os ânimos e os imaginários que a correspondem. Esse é o circuito: a imagem esbarra na vida, que mais uma vez, esbarra na imagem, e, novamente, na vida... Poder-se-ia, assim, propor um antagonismo para uma hipostasia (o que atribui uma essência real ao que é abstração) e encarar seu inverso, o real, como ficção. Mas os limites não se contornam e, sim, se frequentam. Essa imagem técnica será sempre um anteparo para o real e, no real, existirá um anteparo referencial, de todo um repertório de imagens, que se sobreporá à vida.

Os biombos são os filtros que se antepõem no correlacionar. Se, em algum momento, o registro técnico (as imagens) do mundo se pretendeu mapa, como diz Flusser – uma sinopse estanque ou uma lista referencial para a representação –, hoje são biombos, são lugares de “através”, não imunes, não indiferentes. Cogitou-se o homem servir-se das imagens em função do mundo, agora, então, o mundo passa a ser em função das imagens. Flusser reforça que “não mais [se] decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (FLUSSER, 2002, p.9). Cenas, essas, idealizadas por aquilo que se quer, pretende ou projeta – por uma atualização do ser

e do sentir –, as imagens e as histórias do real.

Nessa projeção está a ficção, não como devaneio do mundo, mas sim amparada na vida, na interpretação dos fatos subjetivos – em relatos de primeira pessoa – vinculados à criação artística, por exemplo, mesmo que idealizada, a partir dos dados reais. A ficção é o trabalho que realiza dissenso<sup>45</sup> e intervém nas formas de enunciação, nos planos e nos ritmos, o que possibilita novas conexões das ambivalências entre aparência e realidade, singular e comum, o visível e a sua significação. As estratégias artísticas vêm redimensionar os parâmetros desse “visível” e “mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012, p.64). A partir desse entendimento de Rancière, seria como fender o espectro do real com suas predisposições de uma leitura apenas sujeita aos eventos e objetos e fundir a uma construção de imagens associadas às lembranças e desejos nos dados sensíveis.

---

<sup>45</sup> RANCIÈRE coloca o DISSENSO não como um conflito de ideias ou de sentimentos, mas como um conflito de vários regimes de sensorialidade. Aproxima o termo *dissenso*, de outros como *política* e *polícia* nos argumentos para uma arte-política. Dentro desses regimes de sensorialidade existe o rompimento das estações dicotômicas de ordem “natural” nas quais os grupos estão dispostos – e que a POLÍCIA mantêm: as relações de comando ou obediência, vida pública ou privada e as divisões sensíveis do ser, ver e estar. Em contrapartida, uma ação POLÍTICA acontece com o rompimento dessas instituições dicotômicas – a fim de provocar DISSENSO. Logo uma ação ARTÍSTICA é uma ação POLÍTICA quando provoca DISSENSO. Então “a ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. (...) Contribuem para desenhar uma paisagem nova do dizível e do factível. Forjam contra o consumo outras formas de “senso comum”, formas de um senso comum polêmico.” (RANCIÈRE, 2012 pp.74-75).

## 4.2 O ABJETO: UM CÔNCAVO-REFLEXO DE SI

As lembranças e desejos – vindos do campo sensível da intimidade –, sobrepostos aos eventos e objetos do real, são o que tensiona contra o senso comum algum caráter polêmico, no intuito de criar outro juízo de um polêmico comum. Entre as formas controversas da ficção, está o encontro com aquilo que é demasiadamente real; o embate com aquilo que, de tão próximo e intrínseco, torna-se intolerável. O ignóbil do objeto do real – do sujeito que reconhece sua mácula ao olhar o alheio – é íntimo, mas também é longínquo. Perturba o ânimo ao se deparar com seu retrato<sup>46</sup>. Os campos de intercessão do exterior e do interior, do eu e do outro (essas analogias da *polícia*, apresentadas em Rancière) são fraturados ao escancarar seu côncavo-reflexo deformado – reverso – abjeto de si.

Hal Foster, em *O retorno do real*, chama de *ser abjetado*, o ser repulsivo: aquele que está preso, sujeito a sentir a ameaça da sua subjetividade. Discursa que uma arte abjeta alça a possibilidade de uma representação obscena – segundo ele, uma representação sem uma cena que se insinue para o observador. E essa “cena”

---

<sup>46</sup> Oscar Wilde, no *Retrato de Dorian Gray* coloca em questão o que se esconde por detrás de um retrato: seu tempo, sua presença, seu enigma e sua vileza. Basil Hallward, o pintor que se apaixona por seu *subject* (o rapaz de beleza incomensurável), responde ao seu amigo Harry quando questionado o porquê de não expor o retrato de Dorian Gray: “[...] todo retrato que se pinta com a alma é um retrato, não do modelo, mas do artista. O modelo é apenas um acaso e um pretexto. Não é ele que é revelado pelo pintor; é o próprio pintor que se revela na tela que vai colorindo. A razão que me leva a não expor esse retrato é o receio de nele haver traído o segredo de minha alma.” (p.12). Entretanto quando Dorian se depara com o retrato finalizado, lisonjeado, mas também intrigado com sua presença na pintura, roga pesaroso que o tempo que nele fisicamente o atingiria, açoitasse, na verdade, este retrato que permaneceria intacto. Neste momento Wilde revela que o insumo de todo retrato está no quanto o artista deposita, percebe e se compadece de si no encontro com o outro e, ao mesmo tempo, o quanto do íntimo deste sujeito retratado é desvelado, atingido, invadido mediado pelo retrato. Dorian se depara consigo: “[...] lá estava o retrato, com seu belo rosto estragado e seu sorriso cruel, a contemplá-lo. Os seus cabelos luzidos brilhavam aos primeiros fogos do dia que começava. Os olhos azuis dele cruzavam-se com os seus. Dorian sentiu-se preso de imensa piedade, não por sua pessoa, mas por sua imagem. Ela já mudara; e mudaria mais ainda. [...] Aquele retrato, imutável ou mudado, seria para ele o emblema visível da consciência.” (WILDE, 1988, p.114).

chegaria perto demais cognitiva e emocionalmente – confrontando-o ao trauma. Uma situação traumática tamanha, oriunda indiscriminadamente das esferas públicas e privadas, dessas estruturas de poder que abafam o ser: é o que se coloca aqui e também alhures. É um sistema de dentro e fora sem limites e traumático dos dois lados. Pois a relação do pessoal e do íntimo que se objetiva numa imagem – num objeto de caráter público e de intenções políticas – atinge direta e especificamente cada um de forma pessoal e são todas essas subjetividades que compõem um todo político.

A face do real é incomodamente real demais para ser imposta no mundo das imagens, é o que Rancière apresenta como a *imagem intolerável*<sup>47</sup>. É onde o real exhibe sua superfície virtuosa ao mesmo tempo em que desvela seu “verso de verdade sórdida”. Ambos, superfície e verso, subordinados ao mesmo regime de visibilidade – de traço do cotidiano vulgar, à representação da realidade insuportável. A exploração difundida dessa visualidade ordinária é figurada num espetáculo de imagens consensual. Outra vez, reforça as relações de ambivalências (o tratável e o intratável) que estão sempre dispostas em movimentos cambiáveis e descomprometidos dos limites: o oposto pode ser seu rosto, assim como a pele pode ser as vísceras. Assim Susan Sontag considera que a fotografia se fez exatamente ao dedicar um olhar a temas abjetos e, principalmente, cotidianos:

Embora, em princípio, todos os temas sejam pretextos válidos para exercitar o modo de ver fotográfico, formou-se a convenção de que a visão fotográfica é mais nítida quando se trata de assuntos excêntricos ou triviais. Os temas são escolhidos por serem enfadonhos ou banais. Porque somos indiferentes a eles, revelam melhor a capacidade que a câmera tem de ver. (SONTAG, p.153).

---

<sup>47</sup> RANCIÈRE, 2012.



Por mais que essa dita realidade abjeta não seja a repugnância total, e sim um campo enfadonho do vivido, a sua representação no plano pictórico (nesse caso, fotográfico, videográfico etc.) seria indigna de ser apresentada e constrangedora de ser observada. O intolerável está mais para “*o quão ordinário isso me parece*”, e menos “*o quão enojado fico*” ao se deparar com o juízo dos fatos. O que aparenta de todo modo, também, é como a ficção exacerba os tais fatos do cotidiano, a fim de provocar dissenso. O estranhamento não se revela pela distância emocional que o observador faz frente à imagem do vulgar, mas pelo contrário, o que mortifica é a proximidade da experiência sensível própria com a ficção alheia de um referente verídico. A afeição projetada sobre a superfície de um instante qualquer se põe a confrontar, tomar pra si, rememorar, recontar, romantizar a história desta ou daquela imagem animada pelas narrativas vividas e percebidas. Sontag reforça que a vulnerabilidade desses fatos perturbadores, em imagens fotográficas, acontece de um modo diferente que não ocorre diante da realidade: “essa vulnerabilidade faz parte da passividade distinta de alguém que é duplamente espectador, espectador de fatos já elaborados, primeiro pelos participantes depois pelo criador de imagens” (SONTAG, 1986, p.185).

O enfadonho se aproxima do abjeto, discutido por Foster, e do intolerável, por Rancière. Nesses dois casos, a imagem reflete uma realidade insuportável: o comum, as mazelas, as vilezas do ser em seu contexto social. Associado a isso, a lógica de algo que é extremamente real, vulgar e cotidiano por simplesmente fazer parte da vida. O enfadonho, então, são as impressões desagradáveis – do juízo de um polêmico comum –, o mal-estar que a imagem extremamente real, desagradavelmente real pode provocar. O fotógrafo, então, se reconecta a si

mesmo pelo encontro com o enfadonho (abjeto e/ou intolerável) da vida. Esse enfado lançado aos acontecimentos, que não deixa de ser um elogio ao ordinário, é por onde se atrelam a consciência própria, as percepções do entorno e os aviltamentos do outro à criação da representação. É rede de acidentes: quando se pretende o retrato de alguém, em sua genuinidade – atrás de suas entranhas – atenta-se, na verdade, a si mesmo (o fotógrafo), não como espelho de duplo reflexo – desses dois atores implicados –, mas na comunhão de subjetividades. Quando, então, o espectador vê na fotografia outrem, sob a distância imposta pelo dispositivo, é a possibilidade de se ver naquilo que ocultou e subjugou. É o momento do retorno<sup>48</sup>.

#### 4.3 COMUNHÃO DE SUBJETIVIDADES: NAN GOLDIN E LARRY CLARK

Essa rede de acidentes é por onde se conectam o fotógrafo e seus retratados aos espectadores, e se colidem com seus traumas. Onde o “*cada um*” se forma pela contribuição e sedimentação de todo *outrem*. As linhas formadoras se reúnem numa trama inseparável, que não tem começo nem fim, mas sempre um meio por onde

---

<sup>48</sup> Freud analisa um possível retorno trabalhado em forma de arte: um artista teria a habilidade de transformar suas fantasias (devaneios, ânsias ou demandas) em uma matéria do sensível que, uma vez acessado por outrem (esse espectador), também conectaria suas fantasias a essas subjetividades depositadas no objeto do artista: “Um homem que é um verdadeiro artista, tem mais coisa à sua disposição. Em primeiro lugar, sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Também sabe como abrandá-los de modo que não revelem sua origem em fontes proscritas. Além disso, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, pôr em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, os recalques são sobrepujados e suspensos. Se o artista é capaz de realizar tudo isso, possibilita a outras pessoas, novamente, obter consolo e alívio a partir de suas próprias fontes de prazer em seu inconsciente, que para elas se tornaram inacessíveis; granjeia a gratidão e a admiração delas, e, dessa forma, através de sua fantasia conseguiu o que originalmente alcançara apenas em sua fantasia — honras, poder e o amor das mulheres.” FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre psicanálise (Conferências I e de XVI a XXVIII) – Tradução original revista por Verlaine Freitas. pp.89-90.

crece e transborda. A estrutura infinita do eu, uma rede que se multiplica, que perde as bordas, que não tem contorno, onde se estabelecem os contatos pelos devires: essa não identificação das procedências do íntimo é o que o torna um espaço plural nas demandas de um coletivo composto de unicidades e subjetividades. Mais uma vez, são nesses íntimos em que se pervertem as ambivalências do *dentro-fora*, *eu-outrem*, *singular-plural*, *vida-morte*, que está o enfadonho olhar do cotidiano. Hal Foster exemplifica que as fotografias *vérité* nos romances boêmios de Nan Goldin (EUA, 1953 -) e Larry Clark (EUA, 1943 -) se apresentam num realismo codificado – na representação obscena – dessa arte abjeta. A não-cena que não se encena. Pois o obsceno escancara a verdade (mesmo que aparentemente ficcional) e chega perto demais do observador – leva-o “a identificar-se com o abjeto, aproximando-se dele de algum modo – explorando a ferida do trauma, tocando o obsceno olhar-do-objeto no real” (FOSTER, 1996, p.180). E, segundo Sontag, é um sentimento de tabu que rege a definição do que é obsceno<sup>49</sup>.

Nan Goldin fotografa a crise do privado por seu entranhamento no movimento do cotidiano ordinário. Arremessa na esfera pública o intrínseco das relações disfuncionais triviais. Exacerba a performance do “ser mulher”, como também a do “ser homem”, a do “estar marginal”: requalifica-as em novas contravenções dos comportamentos normativos. Mas também as encena num cotidiano possível e instaura, assim, uma *mimese desviada*<sup>50</sup>, onde essa anamorfose comportamental visa a produzir deformidades nos códigos de significação dominantes. Num sentido

---

<sup>49</sup> “O sentimento de tabu que nos deixa indignados e pesarosos não é muito mais vigoroso do que o sentimento de tabu que rege a definição do que é obsceno” (SONTAG, 1986, p.31).

<sup>50</sup> Entrevista com Beatriz Preciado por Jesús Carrillo. In: Revista Poiésis, n 15, p. 47-71, Jul. de 2010, p. 52.

estético, tais deformidades tendem a produzir *antiestéticas*, *feísmos*, *glamourização do lixo*, estéticas que abrem as possibilidades dicotômicas de inversão entre verdade e simulacro, como também entre masculino/feminino, vivo/morto, natural/artificial, corpo/descorporificação, eu/outro: essas diferenças tendem a ser erodidas.

O trabalho de Goldin parece apontar para uma exposição da vulnerabilidade, do devir constante nas drogas, no sexo e no relacionamento, em que se potencializam a virtualização do corpo pelo máximo das sensações: tornar a ser... e ser sempre. Goldin testa esses limites falhos de contornos – que se expandem pelo meio; a contracultura numa rede social vulgar, heroica e narcisista, que se entorpece e goza escancaradamente, e vive em nós que nunca desatrelam. Nan Goldin não apenas acompanhou vidas e retratou o *pathos*, sim, desterritorializou o relacionamento, multiplicou as vias de acesso. Seus amigos estavam em Nova York, Boston, Londres, Alemanha, Cidade do México ao mesmo tempo. E onde estava ela? Não era ela em função de outros, nem os outros em sua órbita; eram todos num devir coletivo, deslizando no espaço e apertando novos nós. Assim cada persona capturada, ao longo dos anos sob sua objetiva, é uma linha em movimento, expandida e entrelaçada a outras. Em cada fotografia sua há uma rede minimizada a pontos, fixos ou em deslocamento, porque, cada subjetividade ali eternizada exerce um tipo de espacialidade, calada pelo retrato.

O outro constitui a própria essência do ser quando as linhas se entrelaçam, criando novos pontos, laços, nós, um emaranhado que só acontece, porque “é o outro que possui sua imagem, com a qual rivalizará” (SANTAELLA, 2004, p.145). Na dialética

do exterior e do interior é que se autorreconhece. Bachelard, em *A poética do espaço*, localiza o movimento na equação em que o ser é adensamento que se espalha vazando e derramamento, que escorre para o “meio”. É a falácia das dicotomias que perdem suas divisórias:

[...] fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. (BACHELARD, 1989, p.217).

E como num retorno ao próprio refrão – o clímax de um tempo, Larry Clark remonta a história que viveu em sua juventude ao fotografar os novos jovens da sua cidade, Tulsa (Oklahoma, EUA). Ele se garante na familiaridade com o ambiente e nas disfuncionalidades do cotidiano adolescente que viveu, para se reaproximar, veridicamente, de uma nova geração com os mesmos conflitos, hábitos, instintos, resoluções e empatias, sendo cúmplice desses jovens, revivendo o fluxo; de algum modo apenas continuando. Se Clark passa a ser uma geração passada aos novéis que agora fotografa, projeta-se, revela-se, costura-se essa pulsão da vontade de estender-se aos jovens. Todo seu trabalho fotográfico é sintoma da vontade de estar. Santaella discorre sobre uma teoria do sintoma, dentro da psicologia de Freud, como o retorno do recaiado, “uma formação de compromisso, fruto de uma negociação quase impossível dos impasses entre as volúpias e as interdições que se impõem ao sujeito” (BIRMAN, 2001, p.256 apud. SANTAELLA, 2004, p. 135). Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que Clark extrapola os impedimentos e retoma o encontro com o uso das drogas, as atividades sexuais desorientadas, os relacionamentos familiares disfuncionais, as origens da violência, as ligações entre a aparência e o comportamento social, e a construção da identidade na adolescência. Orienta, assim, uma contracultura – não tão consciente, talvez, do seu papel

antagônico –, ou mesmo a existência de culturas controversas: violência, pornografia e influência dos meios.

Mas Clark se presta a documentar tal cotidiano de dentro dessa realidade e – ao mesmo tempo, no distanciamento preciso para autenticar sua paixão também naqueles adolescentes – logo fazer uma linha de contorno histórico-moral dos hábitos e disfunções dos jovens americanos. Não com o intuito de punir, ou mal dizer esse círculo social, tampouco de tentar fazer qualquer espécie de reabilitação à cultura. Apenas expõe a coleção poética de uma realidade possível – como muitos começam a vida e vivem cada dia e mais um – e deixar isso ser encarado, escancarado, gerar discussões. Dar o espetáculo real e permitir que, sob essa luz, a vida ganhe outro estado de graça.

O que se contorna então, nos exemplos de Nan Goldin e Larry Clark, é a representação de algo que acontece no real, e eles, não só como fotógrafos, mas como atuentes, estão próximos o suficiente e participam das cenas que se apresentam em suas objetivas. Fazem com que essa abjeção esteja presente no enfadado olhar sobre o trivial. Nesse sentido, Hal Foster também sugere outra colocação frente ao obsceno olhar-do-objeto do real que “é a de representar a condição do abjeto para provocar sua operação – para pegar o abjeto em seu ato, para torná-lo reflexivo, até mesmo repelente, em sua condição própria” (FOSTER, 1996, p.180); de algum modo, atualizar e potencializar qualquer acontecimento do real na representação do abjeto por sua aproximação.

#### 4.4 RETRATO DAS EVIDÊNCIAS: RINEKE DIJKSTRA, PIETER HUGO E NAN GOLDIN

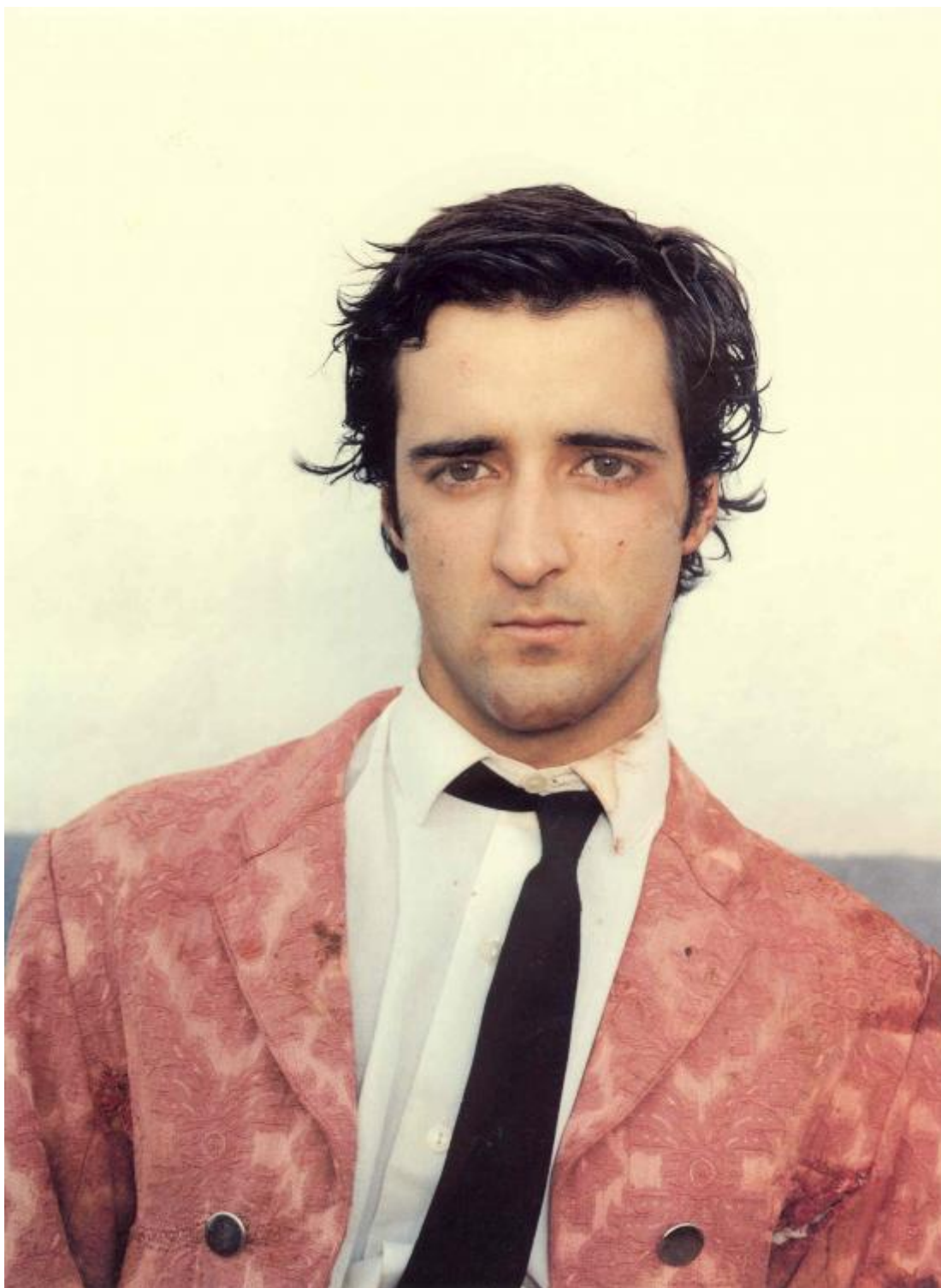
Para além da veracidade do evento representado, o assunto da fotografia – esse conteúdo explícito na imagem –, do objeto à representação, existe sempre uma transposição de dimensões e realidades, segundo Kossoy (KOSSOY, 2002, pp.37-38). O que se representa numa fotografia é essa atualização a fim de potencializar um novo real que é ideologizado pelo fotógrafo. A ficção já está em si. A ficção é por onde se interpretam os acontecimentos da vida.

*Bullfighters*, série da fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra, confronta o intolerável com o retrato frágil do excesso, do esgotamento e do incômodo. A cena já ocorre em si mesma como um espetáculo no real. O roteiro já está apresentado, assim como os personagens e seus papéis e atuações. São toureiros portugueses que, logo após o combate, oferecem seu rosto – o cansaço, o suor, as feridas e o sangue (seu ou do touro) – ao retrato decoroso da sua virtude e hombridade em contraponto à vulnerabilidade que o ato presta a seu caráter. A *corrida de touros à portuguesa* acontece com certas peculiaridades que expõem fisicamente os toureiros à peleja. Primeiro um cavaleiro faz o “*lide*” do touro que consiste em lançar farpas em seu torso, para que depois o grupo dos *forcados* faça o “*pega*” do animal, com o intuito de imobilizá-lo. O “*pega*” é uma técnica na tourada portuguesa em que um grupo de toureiros empunha e imobiliza o boi pela força do braço, como um gesto de domínio do homem sobre o animal. Rineke, então, faz um epílogo romântico da bestialidade – ao olhar para estes homens. A performance já foi. Ela a retoma como aproximação verídica quando tensiona o íntimo com os jovens *forcados*. Evoca a estranheza das evidências da superfície que remontam os personagens em seus feitos, para que,

em suas vulnerabilidades, possa se deparar com as obliquidades de cada um deles.

O corpo tende para a esquerda enquanto mantém a cabeça firme. O traje formal – paletó e gravata – insinua alguma posição e/ou postura elegante remota, como afronte a seu feitio, agora, desventurado. Em seu paletó, o tecido rasgado debaixo dos braços, amarrotado, manchado. O botão do colarinho da camisa que se revela sob a gravata desajeitada. Assim como as manchas de sangue que enodoam do casaco, à gola da camisa, até o rosto. As manchas de sangue em sua face, esvaecidas com o suor – secas. Em seu queixo e bochechas, ao redor dos olhos, algum sangue alheio que maculou o perfil, agora sereno. O cabelo ensebado, indício do esforço feito, que, ao mesmo tempo desgrenhado, trai-se numa lembrança distinta. Enfim, o olhar: o enigma que dissimula as evidências presentes na sua própria figura. É por onde acessa e por onde foge. Um olhar que se denuncia e se redime. Um semblante que nada tem a ver com as revelações aparentes. É o *mea culpa*: esse é o retrato do acidente do possível encontro com o outro, mas onde só se veem as consequências. Esse é o retrato das fraturas do impacto da violência.





Fotografia.8 – Rineke Dijkstra. *Bullfighters*; Montemor, Portugal, 1994.

Rineke procura expor algo de profundo, humano, ordinário nas pessoas que retrata. Porém, por mais que o retrato fotográfico se aproxime desse fotografado com o

intuito de invadir, provocar e acessar algo que exponha uma verdade interior, pensamentos, caráter e emoções dos sujeitos na imagem, na verdade, a câmera constrói a subjetividade do indivíduo nessa relação primeira com o fotógrafo. E o que se tem é essa imagem anteparo – a narrativa que se constrói na superfície da imagem com a qual vamos nos relacionar e negociar.

A partir de um referente já ficcional, Pieter Hugo se volta para a cultura pop da Nigéria, numa das maiores indústrias cinematográficas do mundo: *Nollywood* – depois de Hollywood (EUA) e *Bollywood* (Índia). A Nigéria investe nas produções de filmes, em formatos de vídeo, financiados por incentivo privado e distribuídos informalmente num nicho de *homevídeo*. Em virtude das quase inexistentes salas de exibição de cinema, esse mercado cresce pelas margens e dita seus próprios gostos e referências para a construção de uma história. Essas narrativas pautam um apelo direto à cultura local, os conflitos reais e os referenciais simbólicos de uma esfera mística. Problemáticas sociais como AIDS, corrupção, prostituição, religião e ocultismo são os temas que permeiam as representações cinematográficas. Reflexo dessas imagens ficcionais de um repertório provido pelo real, *Nollywood* apresenta uma iconografia repleta de uma carga que está presente no entorno do próprio cotidiano. Desse movimento já imageticamente composto – uma ficção que acontece no real antes mesmo da imagem –, o fotógrafo Pieter Hugo, em boa parte do seu trabalho, estabelece diálogos com as várias comunidades e países africanos para compor seu repertório. Na série *Nollywood* (2008), Pieter se volta para essa exuberante e lúgubre produção do cinema na Nigéria e remonta os sets dos principais filmes para fazer retratos dos seus personagens. Assume a ficção, o fantástico e o macabro já de antemão à própria foto, pois o repertório oriundo dessa

produção já é, em si, uma representação de uma cultura imagética local.

No retrato de Gabazzini Zuo (2008) há, mais uma vez, o encontro com o incômodo, com a bestialidade e com o *pathos*. Um homem negro, de terno escuro e gravata, tão destoante com os pés descalços no chão de terra seca – no entorno, uma paisagem quase desértica. O relógio no punho esquerdo. O pé sobreposto ao touro amarrado, dissecado e ensanguentado no chão. As vísceras em suas mãos. O rosto marcado. A camisa manchada do sangue do boi, assim como as lágrimas de sangue que escorrem da sua própria face. Uma relação tal que os dois, homem e touro, estão subjugados<sup>51</sup> entre si. Não há poder concedido nem negado. Há uma tensão de forças, esgotamentos, intimidade e morte. O boi não perde sua dignidade por estar morto no chão, nem o homem a ganha por segurar sua carne. É a dinâmica constante do interior e do exterior admitida sobre a forma de corpo: o homem, segundo Bachelard, tem a necessidade de olhar para o interior de outra criatura, a necessidade de abrir, de quebrar para saber o que tem dentro; para ver além<sup>52</sup>. A violência do olhar é como violar o segredo das coisas caladas, porque esse devaneio de intimidade é incisivo e punge o outro, intentando a si próprio. Prevê sempre o interior da matéria e uma perspectiva do oculto – das trevas interiores. Essa é a forma violenta do olhar que invade arbitrariamente o outro (aqui é onde o espectador também adentra numa relação com a imagem), pois o momento do olhar, é um instante em si, é o momento do retorno. Então, entre o boi e o homem no retrato de Gabazzini Zuo, estaria a violência do devaneio de proximidade: o retrato da intimidade exposta – do encontro com o outro, do acidente e da fratura. O

---

<sup>51</sup> Aquilo que se submete ao jugo – ao abate. O jugo é uma força repressiva de domínio ao açoitado. Como exemplo a *canga de bois*, onde se ata um animal ao outro.

<sup>52</sup> Ver BACHELARD, 2003, pp.7-8.

boi e o homem, ambos negros, compartilham da mesma profundidade – austeridade e vulnerabilidade, onde o negro – a cor (nas *imagens da intimidade*<sup>53</sup>) é a tintura ativa que guarda toda substância profunda, escura, de todas as coisas. É a morada íntima de todas as cores. O negro é o destino do sangue que coagula, dos ossos e troncos carbonizados, da terra seca. Assim, homem e touro compartilham do mesmo regime de posições, de intimidades e violências.



Fotografia.9 – Pieter Hugo. Gabazzini Zuo. Enugu. *Nollywood*, Nigéria. 2008.

<sup>53</sup> Ver BACHELARD, 2003, p.22.

Não importa por onde se explora o enfadonho do cotidiano, esse obscuro olhar-do-objeto no real, segundo Foster, se esgarça e, por trás, está o ordinariamente comum da vida. Sexo, drogas, violência e paixão, como no repertório de Nan Goldin e Larry Clark, acontecem como fatos de seus próprios contextos. Violência e paixão, encantamento e repulsa são por onde, a exemplo de Rineke Dijkstra e Pieter Hugo, pode-se deparar com o vulgar do cotidiano. Mas, em todo caso, o que se apresenta parece ser o encontro com o outro na esperança do retorno a si. Formam-se então esses exercícios de alteridade: uma busca por estar sempre com outrem e, de algum modo confrontá-los à sua pertinência, à sua existência, ao seu compromisso e seus modos – o desejo pelo referente mediado pelo seu contexto e pela sua identidade. Nada mais que aquele côncavo-reflexo disforme e nunca suficiente. Porque, quando se pretende alcançar o outro numa foto, na verdade, procura-se a si mesmo, assim como, quando fotografa-se a si, almeja-se o outro. Esse é o principal exercício de alteridade que garante a intimidade provocada pelo dispositivo.

Assim como Rineke, em *Bullfighters*, explicita as evidências sobre a superfície da imagem anteparo com o intuito de rememorar o episódio (presenciado por ela, mas imaginado por nós, espectadores), Nan Goldin, em seu autorretrato, *Nan after being battered*<sup>54</sup> (1984), também apresenta os indícios do fato como testemunho de um episódio vivenciado. A imagem, ao contrário do que parece, não tem a intenção de – ou, ao menos, não consegue – mostrar tudo. Trata-se muito mais de um “tentar fazer ver”, ou imaginar o que ela (a imagem) reporta. Nas imagens apresentadas, pode-se cogitar a linguagem figurada de seu referente – uma metonímia em que a presença

---

<sup>54</sup> GOLDIN, 1996.

de um elemento associa-se à ausência de outro, com o qual se liga por uma relação lógica ou de proximidade, e completa a mensagem. O *processo de figuração* é um processo de condensação e deslocamento. Segundo Rancière, torna-se uma figura da arte quando o elemento de um dispositivo tenta dar equivalência figurativa àquilo que ocorreu. “Equivalência figurativa é um sistema de relação entre semelhança e dessemelhança que põe em jogo vários tipos de intolerável” (RANCIÈRE. 2003; p.92/93). O que evidencia o fato ocorrido em *Nan after being battered?* A mulher do retrato é ela mesma, a fotógrafa (trata-se de um dado que está no título). O cabelo ondulado está bem posto num penteado; brincos compridos e um colar de pérolas; o batom vermelho delinea os lábios. Nan se arrumou para esse retrato. logo, um momento ponderado e contido. Porém o que aflige e aproxima da carga emocional que ela carrega na imagem é seu o olho ferido: há uma bolsa roxeada que contorna seu olho. Há sangue no seu olho. Essas são as evidências – a linguagem figurada sobre o (que se pressupõe do) fato. O que se pode remontar com esses elementos é o ato de ser espancada. Não é necessário ver a cena, nem o agressor, nem ouvir gritos, nem mesmo prantos: tudo isso está na configuração possível da cena, tudo isso está no olho roxo. Quando ela se presta, serena, a fazer o próprio retrato como autópsia poética do seu relacionamento disfuncional, tem consciência do impacto do que é uma mulher bem vestida e composta, e violentada.





Fotografia.10 – Nan Goldin. *Nan after being battered. The ballad of sexual dependency.* 1984

#### 4.5 ENTRE SI E OUTREM: A ALTERIDADE

Não importa quais estratégias o fotógrafo adote, ele está sempre voltado para si, para seu contexto, cultura e demandas; também, logo ele se volta para o outro, porque essa alteridade, no processo criativo fotográfico, é indissociável. Na alteridade, atenta-se ao conceito de que todo homem social estabelece uma interação e interdependência com o outro possível, numa relação dinâmica e constante de distanciamentos e proximidades, de associações e dissociações. Sempre um retorno às barreiras das instituições dicotômicas determinadas, porém com o impulso de confrontá-las. Está aí o limite transponível do “eu” e do “outrem”, das unicidades e das pluralidades. Esses antagonismos existem porque são antagonismos em si, porque se frequentam e se desmentem todo o tempo. Então o

outro longínquo tende a esbarrar no eu, que por sua vez é outro de um outro eu longínquo.

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos 'evidente'. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de 'natural'. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. (LAPLANTINE, 1988, p.13).

Traçar uma linha de fuga em direção a si mesmo: essa é, talvez, uma predeterminação da dita alteridade. Com ela, atenta-se para o fato de que todos os movimentos particulares são dados culturais, e que os dados culturais são manifestações do sensível numa esfera comum. Uma boa ou uma má imagem que se projeta de outrem acompanha, correlativamente, uma má ou uma boa imagem que se tem de si. Nesse jogo de espelhamentos (dos côncavos-reflexos), quanto a fotografia da alteridade é trabalhada como identificação, e quanto, como exotismo do outro? Como um texto do "selvagem"? O contorno das intenções se inscreve nos discursos de pluralidade irredutível das culturas, isto é, no entendimento de múltiplas existências que compartilham um espaço em seus antagonismos, e/ou na unicidade do gênero humano, que coloca a pluralidade em nivelamento pelo caráter do *ser homem* e assume a interferência de um outro em outro. A possibilidade de apresentar este ou aquele contexto social numa fotografia se dá porque nem tudo é evidente, apesar desse mesmo cotidiano apresentado na imagem ser comum (por pertencimento) em seu contexto. O que se pondera seria a relação das distâncias e dos envolvimentos desse fotógrafo em seu campo. Significaria o artista como etnógrafo?<sup>55</sup> A "linguagem figurada", anteriormente exemplificada, pode ser

---

<sup>55</sup> FOSTER, 1996.



metonímica – uma figura de linguagem –, numa correlação de ausências e presenças das evidências, como também um oximoro – uma figura semântica que aproxima e harmoniza conceitos opostos. Uma relação de contradições que se evidencia. Aí está, para Favret-Saada<sup>56</sup>, o papel do etnógrafo: um *observador participante* que observa participando ou participa observando; onde a relação com o outro se dá nesse próprio oximoro, e transforma as especificidades de cada um em empatias.

Para onde tende essa fotografia da alteridade, para um discurso da identificação e da intimidade, ou para outro de exotismo mantenedor da relação dicotômica do colonizado pelo colonizador, por exemplo? Rancière, em *paradoxos da arte política*<sup>57</sup>, observa que gostamos de acreditar nessas representações que mantêm modelos hegemônicos de poder, como nas fotografias que apresentam os extermínios étnicos, as misérias sociais, catástrofes e aflições em forma de manifestação estética, acreditando que nelas estão as denúncias morais de uma representação dominante das identidades. Contudo Rancière também observa e tenta mapear o lugar desses fotógrafos e seus espectadores a propósito dessas imagens: “o que deveríamos sentir?” Simpatia indiferente, indignação, revolta? É sobre essas incertezas da alteridade no trabalho em campo do etnógrafo que Favret-Saada se indaga. Num trabalho sobre feitiçaria no Bocage<sup>58</sup> francês, Saada tenta compreender os processos da manifestação, mas encara que, sob a distância segura de etnógrafo observador, estaria negligenciando um lugar importante dessa

---

<sup>56</sup> FAVRET-SAADA, 1990.

<sup>57</sup> RANCIÈRE, 2012.

<sup>58</sup> Bocage é uma comuna francesa na região da Baixa-Normandia.

relação: o ser afetado. *Sentir* parte de uma relação mais participativa com a comunidade que se estuda, na instantaneidade da comunicação, na fusão com o outro que se atinge pela identificação com ele, dos afetos de outrem<sup>59</sup>. As posições podem, devem e são trocadas entre o “eles” e o “nós”; a alteridade é subjetiva dos dois lados. A objetividade nela explícita é que, quando somos “nós” o alhures são “eles”, mas para esses “eles” distantes, são eles mesmos “nós”, sendo “nós”, assim, “eles” para estes.

#### 4.6 O OUTRO, O MESMO: O CASO DA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO

Em 2010, a 29ª Bienal de São Paulo, “Há sempre um copo de mar para um homem navegar” – título extraído de um verso do poema *A invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima – tenta se aproximar de uma alteridade organizada sobre o tema arte e política. No texto de abertura do catálogo (com o mesmo título da Bienal), Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos (curadores da mostra) discorrem sobre o conceito que rege a exposição: que a arte, por um lado, “é aquilo que, de uma maneira que lhe é própria, interrompe as coordenadas visuais da experiência sensorial do mundo”, de outro, “por possuir essa potência de desconcerto, a arte é capaz de reconfigurar os temas e as atitudes possíveis de serem inscritas em espaços de convívio e partilha” (BIENAL SÃO PAULO, 2010, p.19), atribuem isso às relações de arte e política expressas por Rancière em *Politics of Aesthetics*. A ideia sugerida pelo argumento da Bienal em analogia com a proposta de Rancière seria que, na arte, existe a potência criativa dos dissensos sobre as concepções hegemônicas da vida, do cotidiano e das relações interpessoais, atravessadas pelo poder político que suas

---

<sup>59</sup> FAVRET-SAADA, 2005, p.159.

manifestações inferem. O texto apresentado diz ainda de uma dimensão utópica da arte em se afirmar poeticamente frente a um “pensamento domesticado” – este que engendra os partidos políticos e mesmo a educação formal. Porém pensar a arte como utopia poética da realidade diminui o caráter político dela perante os fatos que questiona. A arte seria mais o lugar de uma discussão social, longe de ser partidária, que redistribuiria o sensível dos episódios do real e, segundo o próprio Rancière, os signos que a arte compõe e que nos impelem a certa leitura do mundo.

Por uma experiência “social/comunitária”, a Bienal organizou o espaço expositivo em seis áreas, concebidas como “terreiros”, “consoantes às ordens de questões iluminadas pelas obras expostas” (BIENAL SÃO PAULO, 2010, p.26). Os terreiros eram espaços de convivência para o público, distribuídos pelo galpão de exibição, criados por arquitetos convidados, sobre os “temas” que cada uma dessas áreas abordava com o grupo de trabalhos apresentados. Em particular um desses recortes se aproxima das preocupações tratadas aqui: “*O outro, o mesmo*”<sup>60</sup>, terreiro e área temática que se voltou à alteridade, a fim de reforçar seu potencial político. O argumento da Bienal traz:

**O outro, o mesmo** – o terreiro aqui toma de Jorge Luís Borges um modo peculiar de compreender a existência de cada um como sendo inelutavelmente enredada no outro. Dedicado às performances fundadas no desejo de autorrepresentação e da representação da desejada, porquanto enigmática, alteridade. (BIENAL SÃO PAULO, 2010, p.28).

O capítulo “*O outro, o mesmo*”, no catálogo da Bienal, tem abertura com o poema *Alguém*, de Borges, uma ontologia sobre o ser abatido pelas intempéries da vida, em seus estados de ânimo, como também o reverso, as resoluções do ânimo que

---

<sup>60</sup> “O outro, o mesmo”: livro de Jorge Luis Borges que se dedica ao tempo, ao duplo e à alteridade; de 1964.

comprometem a vida sobre certa figura:

Um homem trabalhado pelo tempo,  
um homem que nem sequer espera a morte  
(as provas da morte são estatísticas  
e não há ninguém que não corra o risco  
de ser o primeiro imortal),  
um homem que aprendeu a agradecer  
as modestas esmolas dos dias:  
o sonho, a rotina, o sabor da água,  
uma não suspeitada etimologia,  
um verso latino ou saxão,  
a lembrança de uma mulher que o abandonou  
já faz tantos anos  
que hoje pode recordá-la sem amargura,  
um homem que não ignora que o presente  
já é o futuro e o esquecimento,  
um homem que foi desleal  
e com quem foram desleais  
pode sentir de repente, ao cruzar a rua,  
uma misteriosa felicidade  
que não vem do lado da esperança  
mas sim de uma antiga inocência,  
de sua própria raiz ou de um deus disperso.

Sabe que não deve olhá-la de perto,  
porque há razões mais terríveis que tigres  
que lhe demonstrarão seu dever  
de ser um desventurado,  
porém humildemente recebe  
essa felicidade, esse lampejo.

Talvez na morte para sempre sejamos,  
quando o pó for pó,  
essa indecifrável raiz,  
da qual para sempre crescerá,  
equânime ou atroz,  
nosso solitário céu ou inferno. (BIENAL SÃO PAULO, 2010, p.213)

O recorte desse “terreiro” temático tenta aproximar algumas produções artísticas contemporâneas que tenham uma relação afirmada com o Outro, desde a concepção até a apresentação e dinâmica da obra. Entre alguns artistas que fizeram parte desse grupo estão Hélio Oiticica e José Leonilson, Miguel Rio Branco e Nan Goldin. Sobre estes dois últimos, destaca-se o *slide show The ballad of sexual dependency* (1979 – 2004), de Nan Goldin, que apresenta uma sucessão de fotografias projetadas que retratam o contexto íntimo das relações de Nan, num

caráter cinematográfico à narrativa contada. Envolventes, misteriosas, comoventes e, além de tudo, ordinariamente comuns, as imagens, coladas bruscamente durante as projeções das imagens são acompanhadas por baladas musicais da cena pop americana dos anos 1970 a 1990. A intimidade era tensionada pelo artifício cinematográfico, a fim de comover por aquela projeção poética da vida vulgar. Valendo-se do mesmo método Miguel Rio Branco, também apresenta um *slide show* com uma colagem de fotogramas e vídeos acompanhados também por uma trilha sonora. “*Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrar no inferno*”<sup>61</sup> (1979-1981) é situado no Pelourinho (Centro Histórico da cidade de Salvador-BA) antes do processo de reforma, gentrificação e higienização. Plano de reforma este que foi primeiramente concebido por Lina Bo Bardi em 1986, e durou até início de 1990, quando o governo da Bahia interveio com um novo plano de recuperação<sup>62</sup> que consistiu eficazmente na descaracterização dos prédios e seu vínculo social, e na expulsão para as áreas afastadas do centro, dos marginais, mendigos, travestis e prostitutas que tomavam conta dos becos e casarões do Pelourinho. Estas são as pessoas retratadas por Miguel Rio Branco num vídeo de 19 minutos. São todos negros e exacerbam o aspecto exótico da miséria, do sujo, do lixo, da degradação<sup>63</sup> que está no espaço (nas casas em ruínas) e que inevitavelmente está também naquelas pessoas. A câmera circula pelas ladeiras e becos, pelos bares, cama, lares e lama, faz o retrato de perto da boca sem dentes, das cicatrizes e dos cabelos crespos. A câmera a que todos estes personagens se sujeitaram e participaram,

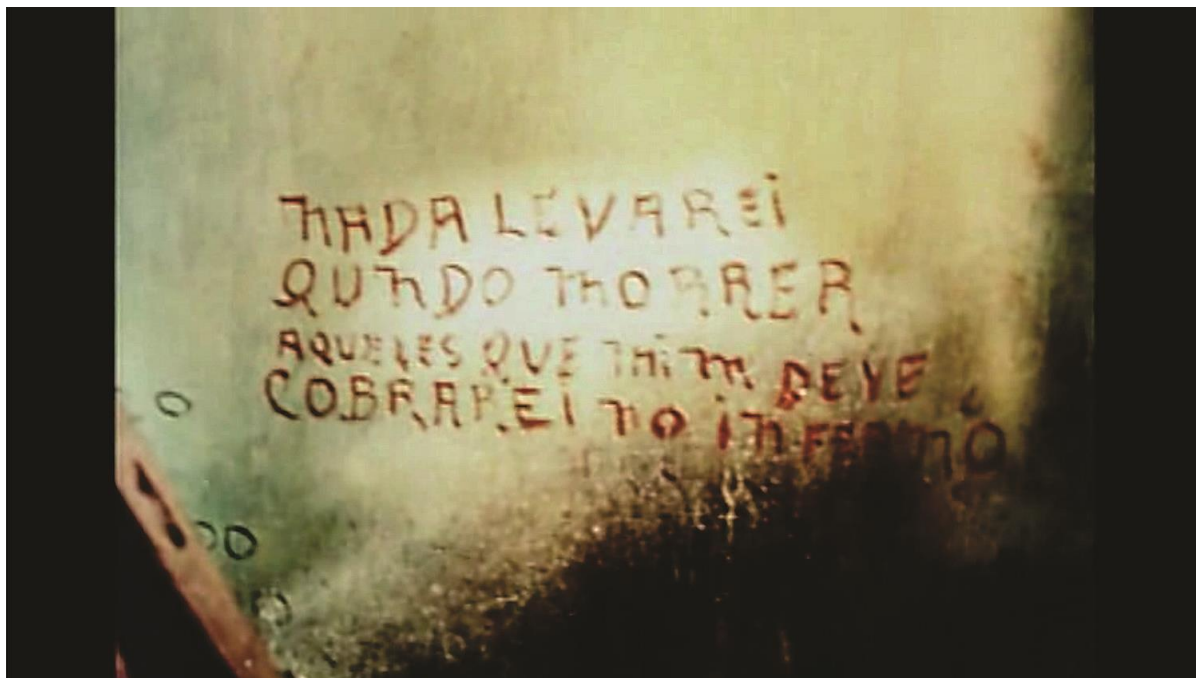
---

<sup>61</sup> Retirado de: [www.miguelriobranco.com.br/](http://www.miguelriobranco.com.br/) (acesso em 23/02/2014).

<sup>62</sup> Marcelo Ferraz. Pelourinho no Pelourinho. Vitru Vius. Revista Minha Cidade. Ano 08, Salvador, Julho de 2008. Retirado de: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.096/1885> (acesso em 16/12/2013).

<sup>63</sup> Uma *mimese desviada* – já citada anteriormente – onde o sentido estético tende a produzir, na verdade, *antiestéticas*, *feísmos*, *glamourização do lixo* etc.

oferecendo as melhores performances: caras e bocas, danças e sexo (o que dessa câmara estava por trás, do que ela estava atrás?).



Fotografia.11 fotograma de *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1979 – 1981



Fotografia.12 fotogramas de *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1979 – 1981

Quando o outro é admirado enquanto divertido na representação, subversivo no gênero e assim por diante, poderia ele ser uma projeção do antropólogo, artista, crítico ou historiador? Neste caso, uma prática ideal pode ser projetada no campo do outro, que então é solicitado a refleti-la como se fosse não somente autenticamente nativa, mas politicamente inovadora. (FOSTER, 1996, s/p.)

Desse mote defendido por Hal Foster em *O artista enquanto etnógrafo*, retomo a discussão da alteridade para analisar esses dois trabalhos fotográficos, em formato de vídeo, apresentados na 29ª Bienal de São Paulo – arte e política, sobre o pretexto “o outro, o mesmo”. Trabalhos esses que lidam explicitamente com a

alteridade, ou mesmo obscenamente com o outro. Nesse conceito, Foster aponta o obsceno como aquilo em que não existe uma cena que se encene para o observador, colocando-o mais perto do objeto, e contrapõe o pornográfico em que o objeto é encenado para o observador e o coloca distanciado o suficiente numa posição de voyeur. Deste modo, é complicado associar este ou aquele trabalho fotográfico a graus de identificação com o fotografado. Quando Rancière questiona a “espetacularização” desta ou daquela miséria numa exposição fotográfica, questiona exatamente a posição do fotógrafo como um etnógrafo que pode estabelecer sua relação simpática com o objeto a certa distância, ou como um observador participativo, aquele que se permite ser afetado. A diferença crucial nesses dois *slides show* é o contexto de cada fotógrafo frente ao seu objeto: Nan Goldin se volta a todo tempo para o que ela nos diz ser seu cotidiano – seus personagens vivem a cena – e a estrutura do vídeo intenta a mesma projeção romântica alcançada no cinema. Miguel Rio Branco se coloca como o fotógrafo a espreita, e principalmente, como aquele que invade o outro. Por mais que seus personagens olhem e interajam com a câmera e consintam em ser filmados, eles também evidenciam uma situação: a partir do momento que essas pessoas encenam para sua objetiva – danças, caretas, exposição voluntária do corpo (peitos, bundas), entendem-se eles mesmos como espetáculo e, sendo assim, entende-se esse fotógrafo como *voyeur* de um real distante. Talvez, assim explicita a ideia de um não pertencimento. O vídeo estrutura-se mais como um documentário que tenta fazer uma denúncia daquela degradação, assumindo estados de ânimo mais próximos da repulsa, da pena e da compaixão. Contudo os dois exemplos, de fato, se voltam para a alteridade, para os entranhamentos do ser, os encontros com o outro, a violência e o acidente.



O que esse tipo de fotografia solicita? (tanto do fotógrafo, quanto do espectador). A concepção de *empatia*, erguida por Saada, que acontece sobre alguma distância, por justamente não se estar no lugar do outro qual se tenta representar é muito mais um idealizar estar ali. Essa é a crítica: o fotógrafo, este que busca a alteridade, precisa “ocupar o mesmo lugar” de outrem em vez de imaginar-se lá. Quando compartilha do mesmo lugar do outro é que se vivem as intensidades daquele contexto, é quando se criam os afetos e se estabelecem os contatos. Ao mesmo tempo também, esse fotógrafo etnógrafo, no trabalho de mapeamento, pode reforçar, ao invés de contestar, sua autoridade sobre o outro, e reduzir a potencialidade das trocas nessa experiência de campo. Hal Foster, em *o artista como etnógrafo*, frisa como ideal o embate à dicotomia de construtor e construído, a fim de complicar as determinadas oposições antropológicas do “nós-aqui-agora” contra o “eles-lá-e-então”. Inevitavelmente pensar as fotografias e os processos de criação em Nan Goldin e Larry Clark, deste modo, se aparenta explícito o envolvimento no contexto (mesmo que se criem ficções acerca de si mesmos e suas histórias), pois, quando voltam o olhar para aquilo que vivem, num cotidiano ordinário, entendendo e tensionando as aberrações das suas situações específicas, para além disso, está também o afeto. Isso pode também ser contornado por um viés no *artista enquanto etnógrafo*: quando um artista se encontra na identidade de uma comunidade, este é solicitado a se posicionar por esta identidade (por esta comunidade); e, sendo assim, o artista é antropologizado pela instituição (da própria arte), segundo Hal Foster. De todo modo, é uma espetacularização da cultura marginal – de uma contracultura, assim como Miguel Rio Branco retrata no vídeo do Pelourinho. Entretanto a estética da miséria se mostra mais evidente e sugere uma carga poética – que tem sempre a intenção de mobilizar o espectador. Rancière

debate neste ponto que

A questão é indecível. Não que o artista tivesse intenções duvidosas ou prática imperfeita, deixando assim de acertar na boa fórmula para transmitir os sentimentos e pensamentos apropriados à situação representada. O problema está na própria fórmula, na pressuposição de um *continuum* sensível entre percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. (RANCIÈRE, 2012, p.54).

#### 4.7 A NARRATIVA

“O que se retrata” volta para o espectador como uma lacuna: não um desvelar da imagem com a ideia inocente de um encontro com a realidade da foto, mas um poder de associações e dissociações, que garante à fotografia realidades provindas das múltiplas formas de interpretações das possíveis leituras que o espectador faz da imagem num dado momento, contexto histórico e mesmo emocional. Assim, “a imagem fotográfica dá margem a um processo de criação de realidades” (KOSSOY, 2002, p.38), que só acontece nesse jogo das subjetividades implicadas em todo o processo fotográfico. Não se contorna muito bem o papel que um espectador pode tomar frente à imagem. Não existe roteiro de leitura, ou mesmo bula – o “entendimento” é sempre um tipo de comoção que guia o interesse, um aprofundamento – apesar, contudo, de uma pretensa maneira de nortear sempre algumas emoções. Maneira que está no próprio discurso fotográfico em questão e no objeto de atenção desse fotógrafo: evidenciar este ou aquele aspecto da vida, dar luz a um cenário marginal, figurar pessoas sem rostos e narrar o trivial sob outra comoção.

O olhar do outro sobre o outro, a pretensa alteridade, o fotógrafo como um etnógrafo

que dribla os obstáculos da própria cultura, o autor, o narrador e a história contada: essas faculdades são administradas sob apenas uma condição, o dispositivo. O mecanismo que é destinado a certo intento e propõe um limiar dinâmico entre olhar e agir. E, na construção da imagem – escaneando a sua superfície, está a questão comum da sua não autonomia como imagem do mundo, sua concepção, segundo diretrizes, de um ser que olha, examina e se projeta em outro – e também nas imagens do mundo, a partir de seu repertório sensível. Um alguém que compõe a cena sem nela aparecer. Porém deixa uma marca, pois esse é um encontro não imparcial. Em vista disso, como a ação do fotógrafo manifesta na foto uma percepção da sua participação? A posição do antropólogo e o oxímoro da relação com outrem – em um observar participando, ou participar observando – conclui-se como, na imagem, a participação do fotógrafo se evidencia e define o modo como se estabeleceu a relação com seu *subject*: entre aquele que se permitiu o afeto e efetivou sua experiência, acolhendo o complexo do outro como seu, ou perto de si, e aquele que pressupõe a distância como exercício de análise e figura o complexo do outro para, de algum modo, buscar seu entendimento.

Algumas comparações podem ser feitas, então, do fotógrafo com o narrador. O exemplo de um fotógrafo que analisa a certa distância, e não se oferece a participar efetivamente do contexto que retrata se parece mais com um narrador que não é personagem da história – é sempre onisciente e onipresente – e tenta transmitir os valores emocionais dos personagens implicados. Outro fotógrafo é o que se aproxima do seu sujeito fotografado, tenta entendê-lo e estabelece uma relação legítima naquele momento, deixa-se também comover e perceber a sua presença: poder-se-ia dizer de um narrador que é personagem, mas não protagonista. Ele

apresenta a história sobre as suas diretrizes, mas tenta descrever e desvendar o outro emocionalmente, psicologicamente. E, por fim, um fotógrafo que olha para si mesmo – os lugares, os contextos e as pessoas que fazem parte do seu entorno. Aproxima-se de uma autobiografia: este narrador é personagem e protagonista da história.

O artifício do dispositivo fotográfico, de algum modo, calcula as distâncias, incita a percepção e a emoção que aquela imagem deverá induzir. Entre os valores posicionais estabelecidos, há duas condições, leituras e dinâmicas de criação aparentemente diferentes: *cenar* e *retratar*. Nas *cenar*, a aproximação com a mesma sensação provocada pelo cinema fica mais evidente. O enquadramento provoca uma “verdade” narrativa “instantânea”. Existe um devaneio de ação ou de movimento que permite fazer associação a um método de contar histórias através das imagens já validado, pode-se dizer, desde a pintura. Numa imagem como o retrato formal, a rigidez garantida no próprio enquadramento determina um olhar que sempre retorna. Existe um devaneio de memória e de como as histórias pessoais são preservadas e lembradas através desse artifício. Trata-se de um formato tradicional – na pintura e, posteriormente, na fotografia – para as fotos de família e de grandes personalidades (políticas) que pretendiam que seus feitos fossem lembrados por sua figura. O fotógrafo que pretende uma ou outra condição situa especificidades em seu sujeito de análise e provoca formas narrativas e certas predisposições para a sua interpretação. O que o *retrato*, a princípio, categoriza é um contato direto, autêntico e consensual entre o retratado e o fotógrafo, e vice-versa. O que a *cena* impele, a princípio, é uma espreita, uma invasão ou, até certo ponto, um voyeurismo. Ao mesmo tempo, também, um exibicionismo por parte do

fotografado, que reinterpreta a si mesmo a propósito do registro.

A fotografia de uma *cena* tem um caráter que se aproxima do documental: o fotógrafo, à espreita dos eventos, volta sua atenção para o enfadonho olhar do cotidiano. Renegocia aqueles arquétipos do fotógrafo quanto etnógrafo, e define o seu papel e do seu objeto de pesquisa. Como exemplo, o caráter estritamente antropológico dos trabalhos de Nan Goldin e de Miguel Rio Branco: o que o resultado desses dois processos expõe? Que relações estão implicadas? Nan nos diz que essas imagens fazem parte da sua vida; já Rio Branco tenta denunciar um estereótipo alheio a si. O que se agencia é a incursão do fotógrafo no contexto retratado, a relação de afeto (entendido por Saada no encontro com o outro) e os níveis de distâncias e proximidades tensionadas. O formato em si, nesses dois casos, é limite para um formato documental assim como esbarra numa dinâmica ficcional quando se admitem certos enquadramentos e compõe-se uma narrativa em quadros que possibilitam uma leitura progressiva de imagens. Larry Clark se vale desse método (que o leva posteriormente a produzir cinema); admite seu vínculo verídico com o contexto que fotografa e, de algum modo, também se faz uma figura ativa na cena. Permite o encontro, permite o afeto e a cumplicidade num meio delicado e disfuncional. O site [larry-clark.net](http://larry-clark.net/)<sup>64</sup>, dedicado ao trabalho do fotógrafo e aberto a diálogos com outros pesquisadores do seu trabalho, reúne um copilado de imagens e textos oriundos dos livros do próprio Clark, e de livros de coletâneas organizados por outros fotógrafos e críticos sobre as fotografias contemporâneas americanas:

---

<sup>64</sup> Retirado de <http://larry-clark.net/> (acesso dia 02/02/2014).

L'authenticité qui se dégage de ce livre lui a valu son succès auprès des photographes. Clark a vécu avec ces jeunes, s'est drogué avec eux, a couché avec eux et s'est représenté sur les images. À l'inverse du mode documentaire, il propose un véritable journal intime en photographies. Ce n'est plus une vue extérieure mais une authentique vue de l'intérieur. Après la parution de *Tulsa*, Clark a même passé quelques temps derrière les barreaux, ce qui a accru la crédibilité de son travail.(PARR, Martin; BADGER, Gerry<sup>65</sup>).

Como primeira série publicada de Clark, *Tulsa* proporcionou o exercício do método, quando, como fotógrafo, admite a relação verídica com seu contexto e seus sujeitos retratados. Logo a “invasão” é autêntica: uma atitude violenta para fotografar de outro lugar, não mais como testemunha, mas como ator – um protagonista ativo –, que reduz a distância do eu com o outro, o estar aqui e alhures, o cotidiano que se presta comum a um grupo e suas experiências, aparenta mais um discorrer sobre a vida, e extrapola os limites do ordinário pela celebração do trivial, do enfadonho. Propõe um instantâneo que insiste na fusão com o ulterior, mas que, entretanto, só acontece com a identificação, num processo que permite se reconhecer e conhecer os afetos de outrem. Com esse repertório, vemos a imagem como narrativa, pois – e segundo Barthes – “a narrativa está aí, como a vida” (BARTHES. 1976; p.20): são quadros poéticos da vida que nos impelem a se aproximar e se comover. Assim, podem-se fazer analogias entre o narrador – que utiliza o texto como linguagem e veículo de construção de histórias e imagens mentais – e o fotógrafo – que domina um dispositivo mecânico para criar histórias acerca das imagens do mundo segundo outra comoção e poesia. Essa concepção pode ser relacionada com o processo criativo em fotografia. Entender o narrador como uma entidade que limita sua

---

<sup>65</sup> Retirado de <http://larry-clark.net/> (acesso dia 02/02/2014). O texto acompanha reproduções de *Tulsa* no *Le livre de photographie: une histoire volume 1* de Martin Parr e Gerry Badger, Ed. Phaidon: *A autenticidade que emerge deste livro lhe rendeu seu sucesso como fotógrafo. Clark vivia com estes jovens, consumia drogas com eles, dormia com eles e está representado em suas imagens. Por outro lado, o modo documental oferece um verdadeiro diário fotográfico. Esta não é mais uma visão externa, mas uma visão autêntica do interior. Após a publicação de Tulsa, Clark chegou mesmo a passar algum tempo atrás das grades, o que aumentou a credibilidade de seu trabalho.* (Tradução nossa).

narrativa ao que podem observar ou saber os personagens: “tudo se passa como se cada personagem fosse um de cada vez o emissor da narrativa.” (BARTHES, 1976, p.48). Quando se olha uma fotografia e os personagens que nela atuam, é com eles que estabelecemos o alcance da narrativa, da verdade interior e da mensagem implicada, que só existem segundo as determinações desse fotógrafo que se permitiu o afeto com seu *subject* e fez emitir a voz única desse encontro. Por este mote Rancière, em *O destino das imagens*, faz a relação da construção de imagens mentais provindas de textos em paralelo ao modo como novos textos, entendimentos e sentimentos são provocados a partir de imagens:

Primeiramente, a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a força ou a contenção de um sentimento. Essa dupla função da imagem supõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo, entre um sentimento e os tropos de linguagem que o expressam, mas também os traços de expressão pelos quais, a mão do desenhista traduz aquele e transpõe estes.” (RANCIÈRE, 2012, p.21).

Considere a narrativa: ele estava mergulhado na banheira, mantendo firme a respiração presa e os olhos abertos. O que pensava, ou que se passava não se sabe. Talvez um minuto de silêncio desses em que estendemos pensamentos vagos, tampamos as orelhas com as mãos e escutamos nossa consciência com uma trilha sonora de saída de cinema. Ou nada disso. Só um lavar-se na banheira. Os azulejos da parede eram de um verde furta-cor que tendia para tons de azul e de amarelo-bege-sujo, tanto faz. A banheira embutida imunda encardida os azulejos brancos que a beiravam. E ele ainda estava afogado na água turva, prendia o ar e soltava bolhas de uma em uma. Espaçadas e vagarosas. De um plano afastado, avistava somente um banheiro vazio, taciturno e mal iluminado. Uma única lâmpada

pendia do teto. A água que escorria da banheira enlameava o chão. Os pés vinham devagar, hesitando no piso molhado. O corpo esquelético da jovem de cabelos desgrenhados e mechas descoloridas entra de imediato na banheira. O jovem rapaz emerge da água turva, os cabelos negros e molhados encobriam o rosto; enquanto ela se encaixa dentro de suas pernas. Ela apoia a mão no fundo, debruçando seu corpo sobre o dele. Ele leva a mão ao pescoço da menina e puxa-a pra si. Os dois olhares fitam entre si um desejo. Insurge a ânsia de afogar-se em dois. Silenciar o tédio e o ônus. E ouvir a trilha que acompanha o beijo... Essa conjectura corrobora para a ideia de que *Untitled 1968*, da série *Tulsa* (de Larry Clark), é uma potencial narrativa. Pondera-se sobre o ato em si registrado, um anterior e um posterior ao momento que se apresenta. Os personagens que estão ali, e o fotógrafo que ali contracenou.



Fotografia.13 – Larry Clark, *Untitled*. Tulsa; 1968



Assim como Larry Clark se vale de uma narrativa explícita na vida – acompanha e encena como cúmplice de seus personagens –, Sally Mann (EUA 1951-) valoriza o ordinário do cotidiano familiar: as narrativas que constroem no dia a dia de seus filhos. As crianças de Sally Mann se antecipam, são donos da cena, autônomos, encaram a câmera numa cumplicidade umbilical com a mãe. Uma malícia que está no olho, no corpo, nos gestos. Suscitam algo genuíno, e, sendo assim, inocente onde a infância se legitima por parâmetros adultos. A sagacidade frente ao presente de suas descobertas num cotidiano bucólico, como férias em família, gastando esse tempo entre fantasias do futuro e o precoce estado de adolecer. *Immediate family*, série de Mann, escancara as relações de intimidade, expõe ao comum a sexualidade, o corpo e uma dissimulação pueril. Um repertório que tende a se inserir no meio: a confiança fraterna, a trivialidade dos dias, a verdade interior captada num instante de pregnância desse vulgar. Não são crianças acolhidas no seio do ninho da mãe, são crianças que se projetam em sua própria imensidão íntima; intensidade do ser que retorna tão pouco como espelho desses pequenos, uma extensão de tempo em contagem regressiva do que ainda poderá vir a ser. Deste ponto de vista, do lugar de mãe-cúmplice das descobertas dos filhos, Mann se aproxima de uma história em que ela também está implicada, e, como narradora, ela não ultrapassa o discurso de seus personagens.



Fotografia.14 – Sally Mann, Sunday Funnies. Immediate Family; 1991

*Sunday Funnies* (1991) é (também, vide a fotografia anterior, de Clark) um desses momentos que falam sobre a imagem narradora. Bachelard explicita que a imagem narradora é aquela que produz automaticamente um conto. “ela exige que se imagine um antes e um depois” (BACHELARD, 2003, p.102). A que essa imagem remete? A uma tarde de sol, um momento de frescor, de companhia e de intimidade entre irmãos. Estirados sobre a cama grande, à vontade com seus corpos em desenvolvimento, em expor uma nudez – que não aparenta ser encarada com pudores, ao mesmo tempo em que são sensualizados por suas poses, pelo despojamento e a luz branda sobre eles. Mann emprega uma narrativa que se

aproxima do devaneio de ninho apresentado por Bachelard<sup>66</sup>: o ninho como um refúgio, um lugar seguro onde retornar, apesar de ser uma construção minguada. A ideia de ninho sugere sempre a ideia de início, de um começo sem máculas, ingênuo disto que ainda se desbravará, com toda a confiança no mundo, como único motivo de ser e única maneira de estar. Todas essas são leituras possíveis da narrativa que está impressa na imagem e o que elas – as crianças – nos dizem como atores dessa cena.

Em contraponto, o enigma levantado num retrato – o querer saber. Que sujeito? Que lugar? Por qual razão? Uma vontade de se aproximar pela relação direta estabelecida pelo olhar como instrumento de contato, como também de invasão/violação. O retrato parte do pressuposto de uma interação direta entre fotógrafo e fotografado: há o consentimento como também há um segredo que se revela em ocultar-se na imagem. Rancière trata da *imagem pensativa*<sup>67</sup>, na qual considera o sujeito retratado como um ser qualquer que, tomado de certa distância, adquire um mistério e nos agita com a mesma sensação de encarar aqueles retratos que povoam os museus: pessoas anônimas para nós – mas que já foram representativas outrora. É um não mais tentar legitimar a imagem por esse personagem remoto que a ilustra, ela é apreciada por si mesma, não mais como “alma de ancestrais”. O retrato nos impõe a presença dessas pessoas, cujos motivos que as levaram a posar diante da câmera desconhecemos tanto quanto o que pretende mostrar ou expressar o fotógrafo. E nós, como espectadores, “estamos diante deles na mesma posição em que ficamos diante das pinturas do passado que representam nobres florentinos ou venezianos que não sabemos quem eram nem

---

<sup>66</sup> BACHELARD, 2003, pp.104-115.

<sup>67</sup> RANCIÈRE, 2012.

que pensamento habitava seus olhares captados pelo pintor” (RANCIÈRE, 2012, pp.110-111). Rancière refere-se ao trabalho da fotógrafa Rineke Dijkstra, seus retratos formais, rígidos e que obedecem a um único método em toda a série. Um fazer sistemático e (aparentemente) imparcial – o retrato, nada além de alguém sujeito a ser interpelado silenciosamente; antes de tudo e principalmente, um corpo olhado. “É a presença do ser qualquer, cuja identidade não tem importância, ser que furta seus pensamentos ao oferecer seu rosto” (RANCIÈRE, 2012, p.111). E assim admite o retrato classicamente editado: a figura como objeto, sujeito e alcance do foco; é o cofre de um segredo guardado, nos olhares, no gesto, trejeitos e posturas do fotografado. O retrato é um momento estático calculado da foto; abre um enigma sobre o exposto, o que está dentro daquele ser observado – o que ele nos interpela e como ele nos comove. Aquilo que se estabelece entre o fotografado e o fotógrafo é inevitavelmente analisado, é por onde escoam as demandas de cada um, é por onde o fotógrafo se realiza perante o enigma do outro; invade e transpõe o seu corpo, suas expressões, seu momento, e, de todo modo, é o viés da pulsão deste encontro.

#### 4.8 A POSE

O retrato confere uma impressão de proximidade que, de algum modo, torna-se eficaz. Ele exige uma cumplicidade dos atores implicados (fotógrafo e fotografado) e impõe um devaneio de intimidade que se soluciona na imagem como uma narrativa enigmática. A esfinge do retrato fotográfico se configura nos artifícios nele aplicado. Leva-se em consideração o entorno configurado, onde o retratado vai habitar e interagir, e, sob os desígnios do fotógrafo, encarar um espaço e uma situação. A pose, enfim, se torna a principal característica para a compreensão de uma emoção

tensionada. Dubois considera o artefato da pose na fotografia um dos principais veículos para o alcance de uma verdade, ou realidade, interior provocada – posar é consentir. É “no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade” (DUBOIS. 1990; p. 43). Nesse ponto, Kossoy entende que do objeto à sua representação, existe sempre uma transposição de dimensões e de realidades, e o resultado disso é a ficção – que se garante por meio de um elaborado processo de criação por parte do seu autor. Sendo assim, o assunto representado na imagem é um novo real (ou uma nova ficção): reinterpretado e idealizado. Rancière admite que a ficção não seja a criação de um mundo imaginário diferente do real, mas que, amparado nesse referente real, podem-se mudar as formas de apresentação do sensível, novas percepções sobre aparência e realidade<sup>68</sup>. A ficção cria dissenso. Através disso, então, é possível pensar como os artifícios empregados na construção do retrato propõem reconstruir um real a fim de aproximar-se de uma realidade intrínseca.

Um desses artifícios mais expressivos que garantem a potência enigmática de um retrato é a pose. Barthes comenta que, ao se sentir olhado pela objetiva, tudo se transforma: “ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...]” (BARTHES, 1984, p.22). Nessa relação, ainda para Barthes, estão presentes quatro imaginários que se atravessam e se desfiguram diante da objetiva – diante das intenções do fotógrafo e diante, principalmente, do caráter do sujeito olhado: aquilo que julgam e

---

<sup>68</sup> RANCIÈRE, 2012, p.64.

como se julgam os próprios retratados, implica naquilo em que o fotógrafo os julga e naquilo de que ele se serve para “ostentá-los” como arte. Tudo ao mesmo tempo aflora o caráter “mortífero da pose”. Muito acontece, de fato, nos segundos, minutos ou horas (recordando também a pintura) quando um sujeito oferece seu rosto para um retrato. Essa é uma relação outorgada a sujeitos em posições diferentes (o fotógrafo e o fotografado), juntamente com as pulsões de afeto e esses devaneios de intimidade legítimos que reverberam na imagem como um enigma. Logo, a pose é resultado de um processo, longo ou instantâneo, de encontro e entrega: um encontro de subjetividades. A pose é consentimento: e os sujeitos alcançam suas realidades intrínsecas. Talvez o grande intrínseco de um retrato seja o poder que a fotografia lhe concede de olhar direto nos olhos – analisa Barthes –, enquanto, entretanto, perde cada vez mais essa potência à medida que a pose frontal passa a ser considerada arcaica.

#### 4.9 O QUE SE RETRATA

“O que se retrata” é o contorno de algumas vontades fotográficas que se voltam para a vida e para o outro, pretendem um momento de intimidade – conforto ou desconforto – e confrontam o espectador em sua própria realidade: cultura, discursos e desejos. “Toda intimidade se esconde” (BACHELARD, 1989, p.100) diz Bachelard, e a foto é o lugar onde a intimidade se manifesta à medida que se dissimula, ao mesmo tempo em que se oculta, revelando. Barthes também chega a essa conclusão e coloca que a essência da fotografia é “estar toda fora” (BARTHES, 1984, p.157) – explícita –, sem intimidade, todavia inacessível e enigmática assim

como todo pensamento de foro íntimo. A fotografia, por seu dispositivo, é uma análise exterior que tem a intenção de ser interior. A fotografia é como uma narrativa descritiva de algo em que, às vezes, uma voz em terceira pessoa, entretanto, tem sua instância verdadeira na primeira pessoa. A intimidade alcançada na fotografia, então, é uma relação de ambivalência entre o dentro e o fora, o aqui e o alhures, o eu e o outrem, porque negocia, num jogo de reinterpretações, três subjetividades: a do fotógrafo, a do retratado e a do espectador. Todos três buscam na imagem reflexos e devaneios de si, pela figura de outro. Prestam-se a encarar o autorretrato de si olhando outro reflexo, contemplando outro ícone e se aproximando de outro alguém.

A qualidade do que é do outro e distante, que se antecipa no momento em que também nos precipitamos pelo encontro, é um movimento duplo, pois o que chamamos de alteridade, na verdade, existe em dois lados. Santaella, quando analisa os *sintomas da cultura* pressupostos das dinâmicas do corpo e da comunicação, chega à simples equação que sustenta a relação do corpo com a imagem: o eu se forma através da imagem do outro. É o côncavo-reflexo que pretende no outro a percepção de si. Um jogo de superfícies em que o corpo do outro e a superfície da imagem do outro são instâncias equivalentes no devaneio que é a intimidade. Assim como o próprio corpo e a superfície da imagem de si mesmo são lugares equivalentes e confortáveis para habitar nas relações interpessoais. Santaella, mais uma vez, sobre a dinâmica de reconhecimento e de estranhamento no mundo das imagens técnicas, coloca que

não parece haver outro caminho para a grande maioria dos seres humanos senão se reconhecer, se relacionar consigo mesmo e com suas vidas de acordo com os discursos, as imagens das mídias e os pressupostos em que se sustentam. (SANTAELLA, 2004, p.125).

Aqui está a possibilidade de acesso aos invólucros do íntimo ao se deparar com a imagem. Carregado daquilo que se referencia em relação às coisas do mundo, poder se identificar com o retrato de um anônimo, ou com a cena de quaisquer num momento corriqueiro, como também provocar a intimidade com as situações triviais a fim da narrativa de um momento qualquer, em sua pregnancy, ao fazer uma foto.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se cuidou de delinear até aqui, nesta pesquisa, foram as distâncias vigoradas desde os protagonistas à ação, do sujeito ao objeto, o si e o outrem, entre tantos outros e nós mesmos, entre o real e a ficção. A análise se dedicou a dissolver os sentidos comuns, a fim de potencializar novos dissensos comuns que põem em vista problemáticas ético-políticas da esfera da arte e sua ressonância no meio social. Ou mesmo o contrário, quando as manifestações sociais da vida cotidiana e seus dilemas ético-políticos encontram na arte escopo para se firmarem e reivindicarem voz e poder efetivo – e, na verdade, garantir esses ruidosos dissensos através da potência do afeto que re-interliga polos distantes, instituições dicotômicas e aponta uma aproximação afetiva com o outro. A fotografia possibilitou uma emancipação das relações de afeto instantâneas que vivem a neurose do devaneio de permanência e morte, das construções de imagens mentais que advém da absorção das imagens técnicas, do tanto de presente que contém o passado e o passado-já de todas as coisas presentes que avançam ao futuro. A fotografia permitiu novas paixões e novas formas de se apaixonar, novas narrativas e novas formas de contar histórias por meio de imagens imediatas, datadas e tomadas de certa nostalgia.

*A fotografia como fragmento da lembrança* inferiu o conceito de autodesignação em que lembrar-se de algo é lembrar-se de si. Contudo essa assertiva só pôde ser considerada, quando encarada como diretamente correlacionada ao fato de que o testemunho narrativo só é garantido quando credenciado e reforçado pelo outro. O outro, então, completa e legitima a memória pessoal. Essa análise firma a fotografia em seu caráter de imagem-testemunho – documento de arquivo – que fixa a lembrança numa imagem técnica: já passado. O *isso-foi* da fotografia. O “eu estava

lá” da memória – que possibilita o testemunho – interliga-se ao “eu estava lá” da fotografia – que se ampara no referente. Assim, na representação, a memória elege suas imagens do passado e sua ressonância no presente: ausência e substituição. A lembrança tende a se atualizar numa imagem.

Constatou-se que a fotografia oferece um substituto equivalente aos fatos do real e influencia a formação das imagens mentais. A percepção está carregada de lembranças e menciona o passado para essas leituras, porém e análoga, está a lembrança que se alumia quando é evocada da percepção. As trocas se expandem da memória pessoal à coletiva, de imagens mentais a imagens técnicas, de si a outrem, e seus antagonismos. O percurso desse raciocínio deferiu os termos de aproximação e distância nas relações dos sujeitos e seus próximos: a imagem de si no outro. Assim, *os atores da fotografia* se conectam inevitavelmente pela dinâmica das aproximações e distanciamentos – por se estranharem, e principalmente, por se reconhecerem em outra imagem, em outra postura e em outro papel. Fotógrafo, retratado e espectador lidam com fatores de identificação, comoção e intimidades. São agentes de *afetos*.

Pautaram-se, assim, os termos sobre a *transferência* (deslocamento, transporte, substituição de um lugar por outro, de um papel por outro) entre esses três atores – a exemplo da axiomática busca de si no outro, observada na série *Selfportraits* de Jack Pierson, em que se reconhece na imagem de outrem as referências de uma autoimagem. Tais termos garantem ao autorretrato o caráter de carência da completude de si, pois o retrato parece conferir a impressão de proximidade desses sujeitos implicados – das subjetividades desveladas pelo dispositivo, ainda que a

câmera aplique uma subjetividade própria que intermedeia essas relações. O que se examinou foram os acessos ao intrínseco. Admitiu-se que essa fotografia – esses retratos de outros sujeitos e os autorretratos de si – levantam interjeições que podem aproximar espectadores e produtores de imagens a partir das subjetividades proferidas. A imagem fotográfica seria como um objeto que garante um diante e um dentro. Uma tumba – um objeto que antepõe um consenso de interior: rosto, esfinge, porta, janela, caixa – tais como as analisadas na série de Pieter Hugo *There's a Place in Hell for Me and My Friends*. O fator da *transferência* é, mais uma vez, articulado, quando se evidencia que a passividade do espectador pode ser revista em outra posição, em que este é participativo, inquiridor, emancipado e principalmente criativo. Quando o objeto contemplado pode aguçar potências poéticas ressignificadas em novos objetos. Nesse aspecto, a obra apresentada de Alair Gomes, *A new sentimental journey*, revelou-se eficazmente elucidativa: faz jus a um espectador criativo que reverte o que vê em outras manifestações sensíveis: cria afeto.

O *que se retrata*, então, nesse repertório fotográfico são as condições próximas dos estados naturais do cotidiano, das pessoas e suas ações. São elementos tão ordinariamente comuns e tão extraordinariamente reais que põem em conflito a imagem de uma realidade insuportável – as abjeções do ser em seu contexto social – elucidado como algo *enfadonho* em correlação ao que se vê como *abjeto* e *intolerável*. O enfadonho está no lugar do algo extraordinariamente comum do cotidiano iluminado através de uma representação – dessa representação crua a que a fotografia se dedica. Olhar para esses aviltamentos é olhar para si, para outrem, para os entremeios desses contatos. É considerar a elementar posição que

a câmera assume: ser instrumento antropológico. A alteridade pode ser considerada o essencial tema ao qual a fotografia se destina. A partir disso, se aferem certas posturas dos fotógrafos e como se articulam no trabalho de campo em que se encontram – como no casos de Nan Goldin e Miguel Rio Branco: entre si e outrem, apresentados na 29ª Bienal de São Paulo.

A alteridade argumentada entende a dinâmica em que, quando se pretende o outro numa fotografia, busca-se a si mesmo, e o contrário, quando fotografa-se a si se anseia o outro. Esses estágios da alteridade afirmam a intimidade mediada pelo dispositivo. No que se vê fotografado – o rosto do outro, como nos casos de Rineke Dijkstra em *Bullfighters* e Pieter Hugo com o retrato de *Gabazzini Zuo*, ou o próprio rosto, no *selfportrait* de Nan Goldin –, estão as evidências pressupostas do fato ocorrido, dos indícios que rememoram aquele acontecimento e suscitam possibilidades narrativas através do que se apresenta na imagem. Escrutando esses vestígios que compõem a imagem inferem-se lógicas narrativas: um antes e um depois desse instante capturado – um antes e um depois do casal na banheira de Larry Clark, em *Tulsa*, assim como um prólogo e um epílogo das crianças de Sally Mann sobre a cama, em *Sunday Funnies*. A potencialidade narrativa se estende desde o fotógrafo, que pelo dispositivo cria histórias através das imagens do mundo impregnando-as de novos significados e emoções, até o espectador, que através de suas referências compõe seus próprios poemas.

O que se buscou avaliar em toda a argumentação e interseção desses conceitos foi a ideia de que os artistas da fotografia, aqui trabalhados, não primam por reproduzir o visível, e sim tornar visíveis as coisas do mundo, as miudezas da vida, a

trivialidade do cotidiano, os envilecimentos do ser e tantos outros eventos que comumente não são da ordem do visível, mas estão manifestos. A fotografia se apresenta para além de uma representação que remete a um objeto – para além da mimese –, não apenas por similaridade, mas sim por inferir uma conexão dinâmica e possibilitar os acessos a esse objeto referente (que, nesta pesquisa, dedicou-se a análise da figura do outro), através dos sentidos e da memória – entre aquele que produziu a imagem, o que se sujeitou ao retrato e, finalmente, este que reinterpreta os significados da imagem enquanto fotografia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO Santo, Bispo de Hipona. *Confissões ; De Magistro (Do Mestre)*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. -. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 4. ed. - Petropolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIENAL SÃO PAULO, 29. *29º Bienal de São Paulo*. Catálogo de Exposição São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010 São Paulo Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

CANONGIA, Ligia; PERES, Adon. *Nan Goldin: Heartbeat*. Barléu Edições. Rio de Janeiro, 2012.

CARRILLO, Jesús. *Entrevista com Beatriz Preciado* in: Revista Poiésis, n 15, p. 47-71, Jul. de 2010.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Ed.34, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Papirus editora. Paris, 1990.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In\_\_\_\_\_: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real*. Londres: MIT Press, 1996.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, SP: Annablume, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Être Affecté. In \_\_\_\_: *Gradhiva: Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie*, 8. 1990. pp. 3-9. Tradução Paula Siqueira In: *Cadernos de Campo* N.13: 155-161, 2005.

FREUD, Sigmund. Conferências I e XVI-XXVIII. In: \_\_\_\_ *Conferência introdutórias sobre psicanálise*. Tradução original revista por Verlaine Freitas. Cidade: Editora, Ano.

GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. Aperture. New york, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10ª Edição. Editora DP&A; 2005.

HUGO, Pieter. *This must be the place – select work 2003-2012*. Ed. Prestel. 2012.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. - São Paulo: Ateliê, 2002.

\_\_\_\_\_. *O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens*. Rev. Bras. Hist. vol.25 nº.49 São Paulo Jan./June 2005, 35-42.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução a fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RIO BRANCO, Miguel; Marcia Mello. *Alair Gomes – A new sentimental journey*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michael. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. 9. Ed. - Rio de Janeiro: Sabia, 1956.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo*. -. 4. Ed. - São Paulo: Edições e Publicações Brasil, 1960.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

STERNE, Laurence. *Uma viagem sentimental através da França e Itália*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. 1.Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007.

\_\_\_\_\_. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de José Maria Machado; revisão da tradução Osmar Portugal Filho. 2.Ed. São Paulo: Clube do Livro, 1988.

## REFERÊNCIA DE DOCUMENTOS ON-LINE

BÍBLIA. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso em 20 de agosto de 2014



BRANCO, Miguel Rio. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br/>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2014

CLARK, Larry. Disponível em: <<http://larry-clark.net/>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2014

CLARK, Lygia. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br/>>. Acesso em 22 de abril de 2014

DIJKSTRA, Rineke. *A Retrospective*. Guggenheim Museum. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4424>>. Acesso em 14 de dezembro de 2013.

DIJKSTRA, Rineke. *Photography-now*. Disponível em: <[http://www.photography-now.net/rineke\\_dijkstra/portfolio1.html](http://www.photography-now.net/rineke_dijkstra/portfolio1.html)>. Acesso em 14 de dezembro de 2013.

FERRAZ, Marcelo. *Pelourinho no Pelourinho*. Vitru Vius. Revista Minha Cidade. Ano 08, Salvador, Julho de 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.096/1885>>. Acesso em 16 de dezembro de 2013.

MANN, Sally. Disponível em: <<http://sallymann.com/>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2014

PIERSOSN, Jack. Cheim & Read Gallery. Disponível em: <<http://www.cheimread.com/publications/jack-pierson>>. Acesso em 07 janeiro de 2015

\_\_\_\_\_. Whitney Biennial 2004. Disponível em: <<http://whitney.org/www/2004biennial/flash/main.swf>>. Acesso em 07 janeiro de 2015

\_\_\_\_\_. Artnet Gallery. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/jack-pierson/self-portrait-25-UuN0SlnpVbM3FhaoVMfo1Q2>>. Acesso em 07 janeiro de 2015

\_\_\_\_\_. Made by... Feito por Brasileiros – Hospital Matarazzo. Disponível em: <<http://www.feitoporbrasileiros.com.br/>>. Acesso em 10 de janeiro de 2015.

